

Thomas Gartmann

»Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten Schönheitsfehlern
abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten Opern
der neueren Musik.«¹ Versuch einer Rückdichtung

(Armand, hält den Becher)
Heil dir, du Feuerquelle,
Der Heimat Sonnenblut!
Ich trinke und küsse die Stelle,
Wo deine Lippen geruht!²

Der deutsche Reichssender hat die Uraufführung von Othmar Schoecks letzter Oper *Das Schloss Dürande* am 1. April 1943 in der Berliner Staatsoper zumindest partiell mitgeschnitten und im ganzen Reich ausgestrahlt. Vor wenigen Jahren konnte Chris Walton die Bänder ausfindig machen und bei Jecklin als CD herausgeben.³

Peter Anders, der Tenor dieser Uraufführung, bietet als Armand hier alles auf, was seine Stimme an Metall und Strahlkraft hergibt. Dazu eine bis zum Überdruck gesteigerte Ekstase und eine Schleimigkeit, die sich mit der Gestelztheit dieser Reimerei paart. Und eine hervorragende Textverständlichkeit, die verrät, dass schon bei der Uraufführung die Verse verbessert werden mussten: Trinken und küssen werden vertauscht, und statt der unbeholfen-distanzierten »Stelle« hört man die sinnlose Wiederholung von Quelle.

Für die Sprache des »Dritten Reiches« sind wir sensibilisiert seit Victor Klemperers *Lingua Tertii imperii* (LTI):⁴ Heil, Feuerquelle, Heimat, Sonnenblut – zentrale Begriffe verdichten sich hier im vollen Pathos, der sich durch Ausrufe und Endreime noch verstärkt. Der gespreizte Stabreim »Heil – Heimat« präsentiert sich dabei als Zugabe. Die zweite Strophenhälfte wirkt demgegenüber umständlich, präventios und als krasser Bruch, den der Sänger so nicht mitvollziehen mag, weder stimmlich noch im Text.

Bereits diese vier Verse zeigen, wie sich das Duo Hermann Burte – Othmar Schoeck dem Nazi-Regime angedient und sich damit später unmöglich gemacht hat. Vokabular, Pathos, Reime und sprachliche Unbedarftheiten verhinderten jegliche Neuinszenierung nach 1945.

- 1 Emil Staiger, Brief vom 27. Juni 1943 an Othmar Schoeck, Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung Nachl. O. Schoeck: B 40.
- 2 Othmar Schoeck [bzw. Hermann Burte]: *Das Schloß Dürande* [Libretto], Wien 1943, S. 30 (2. Akt).
- 3 Jecklin Edition JD 692-2 (1994).
- 4 Victor Klemperer: LTI. Notizbuch eines Philologen, Leipzig 252015.

Was in dieser Interpretation völlig untergeht, ist das zart begleitende Duett von Sologeige und Bratsche, das vom Haudegen-Tenor förmlich niedergebrüllt wird, obwohl sein *Espressivo* nur *Pianissimo* vorgezeichnet ist. Peter Anders ist hier klar näher bei Burte als bei Schoeck (Notenbeispiel 1).

Ein textlicher Gegenentwurf, den ich hier nun vorstellen und diskutieren möchte, müsste also radikal anders sein; er müsste dieses *Pianissimo* auch im Text beschwören:

Komm leise da herüber
zum schattig verschwiegenen Baum.
Ich trinke und küsse die Stelle,
die deine Lippen berührt.

Die neue Fassung von Francesco Micieli,⁵ die sich als kreatives Experiment versteht, auf das ursprüngliche Libretto zu reagieren, bleibt nun ohne Pomp, ohne Reim, ohne *LT1*, leise. Armand spricht nicht mehr zum Becher, sondern er wendet sich direkt an seine Geliebte. Bei Burte dagegen tritt er laut Regieanweisung explizit mit ihm (dem Becher) etwas nach vorn an die Rampe. (Im Librettoentwurf war er dagegen noch mit ihr nach vorn getreten.) Erstaunlicherweise stimmt bei unserer neuen Fassung auch die Prosodie besser: Die verstohlene Aufforderung »Komm leise da herüber« verschleiern sinnig das Metrum, unterdrückt jeden Akzent. Auch bei »Heil« erstaunt zwar, dass dies nicht auf die Eins herausknallt – doch bei »Feuerquelle« humpelt es, während nun das »herüber« auch rhythmisch stimmt. Mit »schattig verschwiegen« verweist der Text dazu auf eine andere Welt, die des Traums.

Die Antwort auf die geradezu fanatisch gefeierte Feuerquelle, hier immerhin gesungen von Maria Cebotari, klingt nach Armand wie ein Schatten: das Mädchen als naives, willfähiges Hündchen, das nicht zu mehr taugt als der Becher – als Requisit und Projektionsfläche.

Hans Corrodi, der später als Nazi-Sympathisant verfemte Schoeck-Biograf, verglich die Figur der Gabriele in einem Aufsatz wie in den Blättern der Staatsoper mit Kleists Kätchen:⁶ Sie sei das liebende Weib, welches dem Geliebten wie ein treuer Hund auf der Fährte bleibe,⁷ und in seinem Tagebuch, in dem er die Begegnungen mit seinem Idol

5 Francesco Micieli (*1956) ist ein Schweizer Schriftsteller albanisch-süditalienischer Abstammung. Er unterrichtet am Schweizerischen Literaturinstitut in Biel, wohnt in Bern und verfasste verschiedene Opernlibretti.

6 Hans Corrodi: »Das Schloss Dürande«. Von Eichendorffs Novelle zu Hermann Burtes Textbuch, in: Schweizerische Musikzeitung 83 (1943), S. 72–74; ders.: »Das Schloss Dürande«. Von Eichendorffs Novelle zu Hermann Burtes Textbuch, in: Blätter der Staatsoper 23 (1943), H. 3, S. 5–7.

7 Hans Corrodi: Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens, Frauenfeld 1956, 3., stark überarb. und erw. Aufl. der 1931 ebd. erschienenen Biografie Othmar Schoeck. Eine Monographie (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 15), S. 297.

(GABRIELE hat getrunken und reicht Armand den Becher.)

Armand (hält den Becher, wet mit ihm etwas nach vorn, abgewandert, getreten)

Wieder ruhig (Tempo I) [51] *pp espr.*

Heil dir, du Feu - er - quel - le, der

Ob. *p* *espr.*

ppp

Solo-Vl. *pp*

Solo-Br.

A Hei - mat Son - nen - blut! Ich trin - ke und küs - se die Stel - le, wo dei - ne Lip - pen ge -

NOTENBEISPIEL 1 Othmar Schoeck: Das Schloss Dürande, II. Akt, Duett Armand/Gabriele, Klavierauszug von Anton Webern (© Universal Edition, mit freundlicher Genehmigung)

Schoeck aufzeichnete, notierte er die spitze Bemerkung von Schoecks deutscher Ehefrau Hilde: Was Dürande betraf, meinte diese, Gabriele sei Schoecks Wunschfrau, unterwürfig und bereit, hinter ihrem Geliebten wie ein Hündchen herzulaufen.⁸

Der nzz-Redaktor Willi Schuh, der für die Schweizer Musikzeitung nach Berlin angereist war und für Schoeck einst selber einen Klavierauszug anzufertigen begonnen hatte,⁹ spricht bei der Leistung von Maria Cebotari von der »Verwirklichung einer Traum- und

- 8 Hans Corrodi: Erinnerungen an Othmar Schoeck. Tagebücher [Typoskript, Zentralbibliothek Zürich], Eintrag vom 28. Juli 1943, S. 970: »Es ist ja immer wieder das Gleiche. Gabriele ist die Wunschgestalt des Weibes, wie er es sich ausmalt: das Weib, das dem Mann in hündischer Ergebenheit nachläuft, seinen Wahn erträgt, ihm aus der Hand frisst und ihm jederzeit zur Verfügung steht, mag sich dieser Herr noch so wenig um sie kümmern und sich in Paris mit andern amüsieren. Das ist sein Pubertätskonflikt, über den er nicht hinwegkommt!« Ähnlich wieder am 19. Dezember 1943: »Gabriele muss ihm nachlaufen, ihn vergöttern und für ihn sterben, während er kaum Notiz von ihr nimmt«, S. 993.
- 9 Vgl. hierzu Corrodi: Erinnerungen, Eintrag vom 3. Oktober 1940, S. 857: »Schuh sollte den Klavierauszug bearbeiten, hat aber erst einen Teil des ersten Aktes. [...] Schuh aber will offenbar die Arbeit nicht gratis machen und will zuerst mit dem Vertreter der Firma reden [...]«

Wunschgestalt: im innig beseelten Stimmklang [...] erscheint nicht nur das Mädchenhaft-Rührende der Figur, sondern auch die Kraft der unbedingten Hingabe an das große Gefühl«. Damit bewegt er sich in der Wortwahl gefährlich nah bei den Nazis.¹⁰

Vergessen wir nicht: schon bei Eichendorff wirkt Gabriele emanzipiert, wenn sie kokett meint: »Wenn du nicht artig bist, sing ich.«¹¹ Die Neufassung widerspricht hier Schoecks Frauenbild und orientiert sich eher an dessen Gattin Hilde: Aus der bloßen Assistentin, die den Becher reicht, wird die wissbegierige Person.

Burte So reichte ich das Zeichen:	Micieli So weiß ich nun deinen Namen:
Armand, so nenne ich dich!	Armand, so nenne ich dich!

Mit diesem kurzen Beispiel sind wir bereits mitten in unserer Problematik – und unserem künstlerischen Gegenvorschlag.

Zwar stand Schoeck mit dieser Berliner Produktion in Bestbesetzung am Höhepunkt seiner Laufbahn. Für den Klavierauszug diente – wenn auch laut murrend – kein Geringerer als Anton von Webern zu.¹² Musikalisch gebot Schoeck über eine Vielfalt der Mittel. Für den einflussreichen Musikkritiker Willi Schuh ist es quasi das *opus summum*: »Wenn wir kein anderes Bühnenwerk von ihm besäßen, so hätten wir in diesem einen doch alle wesentlichen Elemente seines Bühnenstils beisammen.«¹³

Schon früh wurde demgegenüber die textliche Gestaltung als das Hauptproblem der Oper betrachtet. Sowohl Karl Böhm in Dresden als auch das Theater von Kassel sowie der Verlag Schott lehnten eine Produktion für Bühne respektive Verlag höflich ab, sobald sie das Libretto (und nur dieses) gesehen hatten. Und Hermann Göring donnerte, sobald er nach der Berliner Premiere das Textbuch las, mit seinem berühmten Diktum vom Bockmist.¹⁴

¹⁰ Willi Schuh: Betrachtungen zu Othmar Schoecks »Schloss Dürande«, in: Schweizerische Musikzeitung 83 (1943), S. 156–159, hier S. 158f.

¹¹ Joseph von Eichendorff: Das Schloß Dürande, in: ders.: Erzählungen, Zürich 1955, S. 269–334, hier zit. nach <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-4293/1> (1. April 2017).

¹² Die Arbeit beschäftigt ihn vom August 1941 bis Februar 1942. Am 23. August 1941 schreibt er an Willi Reich: »Ich muß mich zur Zeit übrigens wieder mit einem Auszug schinden, von einer Oper – bitte, es nicht weiter sagen – eines Schweizer »Meisters«. Wehe Ihnen, wenn Sie es verraten! (Wenn andere Schweizer ein Einsehen gehabt hätten, müßte ich es vielleicht nicht machen!)« Im September berichtet er vom »Klavierauszug, einer, scheint es, schrecklich langen Oper«, und im Dezember bezeichnet er dies als »Frohn-Arbeit«. Zum Abschluss meint er bitter: »Ich habe wieder einen Klavierauszug verzapft, diesmal von einem Ungeheuer von fast 1000 Partiturseiten! [...] die Unterbrechung war böse.« Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer: Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich 1980, S. 485f. und 523.

¹³ Schuh: Betrachtungen, S. 157.

¹⁴ Telegramm von Hermann Göring an Heinz Tietjen vom 14. April 1943, Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Tietjen-Archiv 406. Erstmals zit. von Hans Heinz Stuckenschmidt: Reichsmarschall und

Auch Hilde Schoeck reagierte sehr bitter und meinte, viel gute Musik sei an einen schlechten Text vergeudet worden.¹⁵ »Sie meinte – und das ist ein kluges Wort – er komponierte eben gar nicht diese Verse, sondern seine Vision des Stoffes, er komponierte eigentlich Eichendorff und verschlang dabei Burtes Verse mehr oder weniger unbesehen«, schrieb Corrodi darüber in sein Tagebuch.¹⁶ Weiter beklagte Hilde, dass ihr Gatte seit zehn Jahren keine gute Literatur gelesen habe – nur die Geschichten von Karl May.¹⁷ Hermann Hesse, der Schoeck als Erster auf das Sujet hinwies, hatte allerdings Jahre zuvor in Bezug auf Schoecks literarische Sensibilität festgehalten: »[...] nirgends fehlt das zarteste Gefühl für die Nuancen.«¹⁸

Geradezu konsterniert gab sich Corrodi: Burtes Text sei ein »Katarakt [sic] von Banalitäten« und »Trivialitäten«, polterte er.¹⁹ »Es ist entsetzlich, wie Burte jede Situation, statt sie auf das Wesentliche zusammenzudrängen, wie es der Stil der Oper erfordert, auswälzt und mit Flickversen verwässert!«²⁰ Den alten Grafen fand er »steif, blutleer, hochnäsig«. ²¹ Andererseits notiert er in seinem Tagebuch, Schoeck sei mit Burtes Versen zufrieden.²² Corrodīs schriftliche Äußerungen sind allerdings mit Vorsicht zu genießen, weil er sich oft wie eine Windfahne bei den vermeintlichen Adressaten anbiedert – so richtet sich auch das im Typoskript überlieferte Erinnerungstagebuch an die Nachwelt. Dazu hegte der Deutschlehrer den Ehrgeiz, das Libretto selbst zu schreiben, legte sich bereits einen ganzen Plan für Schloss Dürande zurecht und sandte anonym einen Entwurf der ersten Szene an Schoeck, noch bevor Burte seinen ersten Akt fertig hatte.²³ Dabei integrierte er auch die zwei Gedichte »Parole«²⁴ und »Der verirrte Jäger«, die Schoeck dann in der Tat verwendete.

Intendant. Eine Episode aus der Laufbahn Heinz Tietjens, in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ), 12. Dezember 1967, Morgenausgabe, Blatt 7; vgl. die Abbildung in *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper »Das Schloss Dürande«*, hg. von Thomas Gartmann, Zürich 2018, S. 10.

- 15 Chris Walton: Othmar Schoeck. Eine Biographie, Zürich 1994, S. 245, Anm. 33. Man könnte nun dieses Ausspielen von guter Musik und schlechtem Text unter nationalistischen Vorzeichen als guter Schweizer versus böser deutscher Nazi verstehen; die polarisierenden Kritiken der späteren Zürcher Produktion legen dies nahe – allerdings: Hilde Schoeck, die diese Dichotomie als Erste vornahm, war selber Deutsche.
- 16 Corrodi: *Erinnerungen*, 28. Juni 1943, S. 969.
- 17 Ebd., 14. April 1946, S. 1113.
- 18 Hermann Hesse: Othmar Schoeck, in: *Schweizerische Musikzeitung* 71 (1931), S. 61.
- 19 Corrodi: *Erinnerungen*, 21. Februar 1943, S. 948.
- 20 Ebd., 15. April 1941, S. 875.
- 21 Corrodi: Othmar Schoeck, S. 311.
- 22 Corrodi: *Erinnerungen*, 30. Dezember 1937, S. 737.
- 23 Keine Quellen auffindbar, beschrieben bei Corrodi: *Erinnerungen*, Tagebucheintrag vom 17. Oktober 1937, S. 717f. Diesen Hinweis verdanke ich Simeon Thompson.

Gegenüber Burte dankte Schoeck brieflich artig für die »entzückenden Bilder«, ²⁵ einige Wochen später schrieb er sogar: »es war ja alles ausgezeichnet.« ²⁶ Allerdings: er musste den stets säumigen Burte ja auch bei Laune halten. Privat äußerte er sich oft negativ, wie Corrodi 1941 fast schadenfroh notiert:

»Ich mache keinen Hehl aus meiner Ablehnung des Textbuches. Schoeck gab mir zu, dass Burte ein Versfex sei [...] und dass es von üblen Flickversen wimmle. ›Aber du hast keine Ahnung, was ich da schon herausgemistet habe, was für einen Wust!!‹ Die Sache habe immerhin ihre Vorzüge: neben vielen schlechten fälle Burte auch einmal ein guter Vers ein, die Verse seien flüssig, nicht erschwitzt [...]. Das meiste werde ja doch nicht verstanden und gehe unter in der Musik, das wichtige sei genügend exponiert, die Musik bilde das Bindungsmittel für das oft Unzusammenhängende und Sprunghafte.« ²⁷

Während sich hier die Kritik auf die Reimereien und dramatischen Schnitzer konzentriert, ist aus einem Brief des Komponisten an Burte das Unbehagen über eine Vereinfachung der Charaktere und der Entfernung vom Original herauszulesen. »Ihre Version ist ja ausgezeichnet, aber sie verändert meiner Meinung den Charakter [sic] der Personen zu sehr. Sie macht mir den Konflikt zu einfach.« ²⁸

Kritik und Zustimmung wechselten sich schon vorher ständig ab. Am 2. Januar 1938 notiert Corrodi:

»Burte sei sehr schön auf seine Wünsche eingegangen und habe sich gar nicht hochnäsig oder abweisend verhalten, im Gegenteil habe er seine Vorschläge angenommen. Seine Verse seien sehr geschickt und flüssig, er sei eben doch ein Dichter.« ²⁹

Ende des Jahres berichtet er dagegen:

»Er habe ihm übrigens zwei Akte gehörig umgekrempelt! Burte sei zu eigenmächtig vorgegangen, zu weit von Eichendorff abgewichen, sogar die Charaktere seien nicht mehr die gleichen gewesen. Im ganzen aber ist er mit Burte zufrieden: vor allem sei es diesmal ein richtiges Drama geworden. Wir werden ja sehen ...« ³⁰

Corrodi notiert aber auch, wie widersprüchlich Schoeck reagierte, so dass sich Lob und Tadel nebeneinander finden, so am 4. Juni 1939:

²⁴ Respektive »Die Verlassene« in einer posthumen Edition.

²⁵ Brief Schoecks vom 20. Juli 1938 an Burte. Die Originalbriefe Schoecks an Burte finden sich jeweils im Hermann-Burte-Archiv Maulburg. Fotokopien davon sind in der Zentralbibliothek Zürich unter der Sign. Mus OSA: Ms B 696,3 aufbewahrt.

²⁶ Brief vom 10. August 1938.

²⁷ Corrodi: *Erinnerungen*, 26. April 1941, S. 876.

²⁸ Undatierter Brief [1938] Schoecks an Burte.

²⁹ Corrodi: *Erinnerungen*, 2. Januar 1938, S. 740.

³⁰ Ebd., 31. Dezember 1938, S. 787.

»Burte habe seine Sache gut gemacht, dramaturgisch sei diesmal alles aus dem Stoff herausgeholt. (Vor wenigen Tagen hatte er in der Kronenhalle etwa das Gegenteil gesagt und sich die dramaturgische Qualität des dritten Aufzuges zugeschrieben.)«³¹

Auch später beklagte Schoeck Werner Vogel gegenüber, dass sich Burte nicht näher an Eichendorff gehalten habe:

»Der Revolutions-Akt ist vielleicht etwas fremd, doch ist er nötig, weil er die Katastrophe verschuldet. Meiner Meinung nach ist dieser Akt Burte nicht schlecht geraten ... Freilich hätte Eichendorffs eigener Dialog übernommen werden können ... Was dem Textbuch an Eichendorffscher Atmosphäre mangeln mag, ersetzt ja die Musik.«³²

Einmal bat Schoeck Burte ausdrücklich darum, ein bestimmtes Gedicht Eichendorffs, »Sie stand wohl am Fensterbogen« (also »Parole«), zu integrieren: »Sie finden es in jeder Eichendorff Ausgabe. (Gedichte, oder im Rahmen einer Novelle oder eines der beiden Romane; ich weiß nicht genau welche oder welcher)«.³³ Auch formuliert er gelegentlich gleich selbst den Text vor, den er nun noch zu versifizieren verlangt:

»Ich schicke Ihnen hier den Text, genau so habe ich ihn komponiert. Die paar Sätze, die ich selber einstreuen mußte, weil ich sie musikalisch absolut brauchte, werden Sie mit Leichtigkeit in Ihre Sprache umsetzen können; nur müssen sie rhythmisch gleich sein, da ich unmöglich immer wieder von neuem umkomponieren kann.«³⁴

Die Musik geht hier also dem Libretto zeitlich voraus, was durch weitere ähnliche Belege bestätigt wird: Gegenüber dem befreundeten Juristen Adolf Güntensperger meinte er laut Corrodi »Die wesentlichen Themen hatte ich schon, bevor ich den Text besass.«³⁵ Und Reinhart berichtete von seiner typischen Vorgehensweise: »In der Partitur-Skizze setzt Schoeck den Text, wie er mir sagt, überhaupt nie ein, sondern erst in der [instrumentierten] Partitur.«³⁶

Berlin 1943 Auf die kriegsbedingt mehrmals verschobene Berliner Uraufführung³⁷ wird dann recht zwiespältig reagiert. In der Schweizerischen Musikzeitung veröffentlicht Schuh

31 Ebd., 4. Juni 1939, S. 809.

32 Gespräch vom 2. Juli 1954, in: Werner Vogel: Schoeck im Gespräch. Tagebuchaufzeichnungen, Zürich 1965, S. 126.

33 Brief vom 6. August 1938 an Burte.

34 Ebd.

35 Corrodi: Erinnerungen, 5. Januar 1943 (Corrodis Niederschrift von Güntenspergers Aufzeichnungen), S. 941.

36 Brief von Reinhart an Burte vom 24. Oktober 1939, Stadtbibliothek Winterthur Ms Sch 192 / 19.

37 Vgl. den Aufsatz von Michael Baumgartner, S. 23–50.

eine ausführliche und differenzierte Rezension, die Eichendorffs Poesie gegen Burtes gekünstelte Volkstümlichkeit und Theaterpranke ausspielt und der Musik die einende Kraft zuschreibt:

»Was geschehen konnte, hat Burte getan: er hat das duftige Traumgespinst auf feste Konturen, auf geschlossene Szenen und Akte, Rezitative, Arien, Duette, Ensembles und Chöre ausgerichtet, und dabei Sinn für bühnenwirksame Situationen bewiesen. Ein Drama ist es nicht geworden, und konnte es nicht werden. Und auch als ein gutes Opernbuch wird man trotz manchen Vorzügen seine Dichtung nicht ansprechen können. Gewiß hat Burte etwas von dem Duft des Originals in das notwendigerweise handfestere Libretto hinüberzuretten und ins Opernmäßige zu transformieren vermocht, womit er allein schon sich als echter Künstler bewährte, aber der Wille zur volkstümlichen Stilisierung, als deren Mittel die Reimhäufung eine wenig glückliche Rolle spielt, hat ihn auf weite Strecken zu einem ungewollt protzig wirkenden, bald unbekümmerten, bald gesuchten oder pathetischen Reimgepolter verführt, an dessen Peinlichkeit Schoecks sonst so empfindliches Ohr seltsamerweise vorbeigehört hat, um es mit der gleichen Liebe zu umfassen wie die zauberischen Verse Eichendorffs, die in die Operndichtung übernommen werden konnten und die – gerechterweise sei auch dies angemerkt – immerhin den Librettisten in manchen Partien zu eigenen Versen angeregt haben, die die Nachbarschaft Eichendorffs nicht zu scheuen haben. – Die verwandelnde Kraft der Schoeckschen Musik ist so stark, die musikalische Beschwörung der Eichendorffschen Atmosphäre, die das Lebens-
element der Gestalten ist, so gewaltig, das tragische Motiv der Zerstörung der Gabrielewelt durch den Wahn des Bruders mit solch dämonischer Leidenschaft gefaßt, daß sprachliche Mängel wie auch einzelne mehr äußerlich theatralische Momente und die schwache Motivierung des Geschehens den einheitlichen Eindruck des in der musikalischen Substanz und in der meisterhaften Formung gleich bedeutenden Werkes nicht zu beeinträchtigen vermögen.«³⁸

Bei aller vorsichtig vorgetragenen Kritik am Librettisten befand er die Verbindung mit Burte doch für legitim: »Hermann Burte hat es unternommen, die verschwebenden Bilder und Szenen der Eichendorffschen Erzählung in das Formgerüst einer großen Oper zu spannen.« Und er verneigt sich vor Berlin: das Engagement verdiene dankbare Anerkennung.³⁹

Einhellig positives Echo war selten. Walter Abendroth schwärmte im Berliner Lokal-Anzeiger von der »glücklichsten Anpassung an den typischen Eichendorff-Ton« und strich besonders die von Schoeck angeregte Figur der Gräfin Morville heraus: »groß im Affekt, würdevoll in der Haltung«.⁴⁰ Der Schweizer Gesandte Frölicher schrieb in sein Tagebuch: »Das Textbuch von Burte ausgezeichnet;«⁴¹ gerade dieser Halbsatz ist übri-

38 Schuh: Betrachtungen, S. 156 f.

39 Ebd., S. 156 und 159.

40 Walter Abendroth: Liebe und Revolution. Othmar Schoecks »Schloß Dürande« in der Staatsoper uraufgeführt, in: Berliner Lokal-Anzeiger, 2. April 1943.

41 Hans Frölicher: Tagebuchnotizen [Typoskript], S. 40, Bundesarchiv Bern: J.1.236, Akz.Nr. 1993/368. Diesen Hinweis verdanke ich Christian Mächler.

gens der einzige, den Werner Vogel in seinem Dokumentenband aus dem immerhin eine Drittelseite umfassenden Tagebucheintrag gestrichen hatte.⁴²

Auch für den mit Schoeck eng befreundeten NZZ-Rezensenten Ernst Isler war das Werk »[i]n Libretto und Komposition [...] eine ausgesprochen große Oper.«⁴³ Einen Tag später lobte er den großen Einsatz der Staatsoper.⁴⁴ Gewisse »Bedenken gegenüber dem dramatischen Gehalt des poetischen Vorwurfs« nahm er nochmals drei Tage später mit dem Hinweis auf »Hörfehler bei der telephonischen Vermittlung« zurück.⁴⁵ Am 7. April setzt er die begeisterte Rezension fort.⁴⁶ Nach dem Zürcher Misserfolg einige Monate später beklagte sich Isler aber, dass seine eigene, damals so ekstatische Rezension der Berliner Uraufführung nunmehr seinen Ruf als Kritiker beschädigt habe, ebenso wie die Oper selbst denjenigen Schoecks als Dramatiker.⁴⁷ Bis in die Provinz wurde das Uraufführungseignis wahrgenommen. So wurde im *Thurgauer Volksfreund* begeistert anerkannt, dass dem Werk eines Schweizers heute in Berlin mit dieser Hingabe und Ernst begegnet und das deutsche Kunstleben auch in schwieriger Kriegszeit weitergeführt werde.⁴⁸

Viele deutsche Zeitungen wagten allerdings, das Libretto zu kritisieren. In verschiedenen Blättern beklagte Fritz Brust eine Vergröberung durch den »Verseschmied« und Karl Laux sprach in Dresden gar von »Entgleisungen in die Banalität«.⁴⁹

Zürich 1943 Bei der Produktion in Zürich wurde auf die Verse noch ablehnender reagiert. In der Pause wurde über den Text gelacht und gelästert.⁵⁰

E. Thiele geißelte im *Bund* den »Bänkelsängerton« und die »auf die Dauer unerträgliche Anmaßung und Vordringlichkeit dieses Wortgegackers«. Kritisiert wurde insbesondere der Text und hier das »Gewollte der Volkstümlichkeit und damit die ganze

42 Werner Vogel: Othmar Schoeck. Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten, Zürich 1976, S. 256 f.

43 E[rnst]. I[sler].-Tel.: Die Uraufführung von Schoecks neuer Oper in Berlin. Erster Eindruck, in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ), 2. April 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

44 E[rnst]. I[sler].: Othmar Schoecks »Schloß Durande«. Uraufführung an der Berliner Staatsoper, in: NZZ, 3. April 1943, Morgenausgabe, Blatt 1.

45 Isler: Die Uraufführung, Blatt 6; ders.: Othmar Schoecks »Schloß Durande« I., in: NZZ, 6. April 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

46 E[rnst]. I[sler].: Othmar Schoecks »Schloß Durande« II., in: NZZ, 7. April 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

47 »Isler war ehrlich genug, hinzuzufügen, dass er durch seine Berliner Berichte auch sein eigenes Renommee als Theaterberichterstatte verscherzt habe.« Corrodi: Erinnerungen, 27. Juni 1943, S. 969.

48 Ls. [von Lepen]: Schoeck-Uraufführung in Berlin, in: *Thurgauer Volksfreund*, 10. April 1943.

49 Karl Laux: J. v. Eichendorff, Hermann Burte, Othmar Schoeck: »Das Schloss Dürande«. Uraufführung in der Berliner Staatsoper, in: *Dresdner Zeitung*, 2. April 1943.

50 Walton: Othmar Schoeck, S. 245.

innere Falschheit dieses Stils«. Auf Schritt und Tritt hätte er »die Atmosphäre zerstört, die Gestalten vergrößert und aus dem Ganzen eine Karikatur der Romantik gemacht.« Überdies gefährde diese in ihrer Aufdringlichkeit rein klanglich den musikalischen Bereich.⁵¹

Einer, der auch die politischen Aspekte der Oper ansprach, war der Zürcher Pianist Emil Frey, der sich mit der (unveröffentlichten) musikalischen Satire *Nach Anhören einer Aufführung von Othmar Schoecks »Schloss Durande«* über Reime und Binnenreime und über die überstürzte Handlung mokierte:

»Wo Grafen schlafen, Leichen bleichen / Müsst selbst des Bösen Herz erweichen! / Allein, der kuss-
erfüllte Schuft / Sprengt Schloss Dürande in die Luft! / Totalität ist dieses Ende. / Wann kommst du
endlich, Zeitenwende?«⁵²

Mit diesem Schluss war Frey einer der wenigen, die 1943 auch politisch zu meckern wagten – allerdings nicht in der Öffentlichkeit.

Willi Schuh konzentriert sich in seiner Rezension auf die Musik⁵³ und die gesellschaftliche Bedeutung, wenn er das »geistig repräsentativ zusammengesetzte Premierenpublikum« und die drei Vorhänge nach den Ersten Akt anspricht. Kritisiert wird nur die Inszenierung durch den Hausherrn Schmid-Bloß, den er sanft mahnt, »die Darsteller mehr auf Verinnerlichung des Spiels als auf expansive Gestik zu verpflichten.« Einzig Corrodi lobte uneingeschränkt in der *Dresdner Zeitung*,⁵⁴ ansonsten gab es überall harte Kritik an Burtes Text. Der Kritiker und Komponist Robert Oboussier fand es rätselhaft, sich von so einem schlechten Text zu solch schöner Musik inspirieren lassen zu können, und kritisierte die »peinvoll primitive Verseschmiederei«.⁵⁵ Fritz Gysi schrieb in der *Basler National-Zeitung* und im *Zürcher Tages-Anzeiger* vernichtend, dass sich Schoeck »vom alemannischen Dichter Hermann Burte ein Textbuch [hätte] zimmern lassen, dessen banale Knittelverse an sansculottischer Nonchalance und Grobheit nichts zu wünschen übrig lassen.« Wie sei es möglich, dass Schoecks »Klangphantasie sich an derartigen Abgeschmacktheiten entzünden konnte? Nun, das erklärt sich ganz einfach

51 E. T[hiele].: Das Schloß Dürande: Othmar Schoecks neue Oper, in: *Der Bund*, 9. Juni 1943, Morgenausgabe, S. 1–3, hier S. 2.

52 Emil Frey: *Nach Anhören einer Aufführung von Othmar Schoecks »Schloss Durande«*, Manuskript, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 7: D 25, 3 Seiten.

53 »»Das Schloß Dürande« ist nicht nur Schoecks umfangreichste, es ist auch seine geistig umfassendste Konzeption. Es schließt in sich alle wesentlichen Elemente seines Bühnenschaffens und umspannt die Totalität seines Menschen- und Künstlertums.« [Willi Schuh]: »Das Schloß Dürande«. *Stadttheater* (5. Juni), in: *NZZ*, 7. Juni 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

54 Walton: Othmar Schoeck, S. 245.

55 R[obert]. O[boussier].: »Schloß Durande«. *Schweizerische Erstaufführung von Othmar Schoecks neuer Oper*, in: *Die Tat*, 8. Juni 1943, S. 7.

daraus, daß hinter alledem, was da in und um Dürande vorgeht, ein größerer steht, dessen Liedseele Hermann Burtes Feldwebeljargon nicht zu erschlagen vermochte, nämlich Eichendorff«. ⁵⁶

Demgegenüber machte Librettist Burte in der Rückschau für den Durchfall der Oper gerade diese Eichendorff-Nähe verantwortlich. So schreibt er noch 1957 in einem Brief an Hilde Schoeck:

»Es schmerzte mich und schmerzt mich noch, dass die Oper ›Das Schloss Dürande‹, sein letztes großes Werk, auf der Bühne nicht das Glück hatte, das es von innen her verdient. Ich hatte das Meine dazu redlich getan, und eigentlich fiel das Publikum durch, wobei man bedenken muss, dass das Berliner Publikum in jenen Jahren der Bombenangriffe nicht mehr ganz normal war. Mir schien es während der Arbeit immer, dass Othmar zu sehr an der Musik Eichendorffscher Lieder hing und zu wenig am theatralischen Gehalt der Novelle. Aber ich gab ihm immer nach.« ⁵⁷

Ungeachtet seiner fragwürdigen ideologischen Haltung meinte der Deutschlehrer Corrodi sehr bald, dass ein großes Problem in der Adaptierung von Eichendorffs Stoff liege: Er male ein Traumland vor uns hin, schaffe eine zauberische Traumsphäre. Die Hauptgestalten bewegten sich dabei wie traumbefangenen aneinander vorbei. Ihr ganzes Wesen sei Traum, Gefühl und Ahnung. Dabei fragte er sich, ob Eichendorffs Erzählung mit ihrer Folge von Prosagedichten sich für eine Oper eigne. Zwar sei es diese Lyrik, die Schoeck fasziniere, sie werde aber in der Umsetzung auffallend zurückgedrängt. ⁵⁸ An der Schemenhaftigkeit der Gestalten nehme Schoeck dagegen keinen Anstoß, notierte Corrodi in seinem Tagebuch. ⁵⁹

Nach dem Zürcher Misserfolg empfahl Corrodi, dass »dem oft so öden Reimgeklänge durch eine textliche Retusche weitgehend abgeholfen«, der Gang der Handlung und damit die dramatische Wirkung durch Striche in den Szenen des alten Grafen, der Demagogen und der Morvaille gesteigert werden könnte. ⁶⁰

Werner Reinharts Bruder, der Literaturförderer und Autor Hans Reinhart, ging das Libretto ebenfalls kritisch durch und bezeichnete Stellen, die man verbessern sollte in Grammatik, Satzstellung, Vokabular und Stil. Bald verlor er aber die Geduld und ereiferte sich über die »allzu billige und abgehackt kurze Reimerei« etwa beim alten Grafen. ⁶¹

⁵⁶ f[riz] g[ysi]: »Das Schloß Dürande«. Zürcher Theaterwochen, in: Tages-Anzeiger, 8. Juni 1943, S. [4] (auch in der Basler National-Zeitung gedruckt); vgl. auch Walton: Othmar Schoeck, S. 245 f.

⁵⁷ Kondolenzschreiben Burtes vom 15. März 1957 an Hilde Schoeck, Burte-Archiv Maulburg, Durchschlag.

⁵⁸ Corrodi: Othmar Schoeck, S. 298, 301 f. und 304.

⁵⁹ Corrodi: Erinnerungen vom 15. April 1941, S. 875.

⁶⁰ Corrodi: Othmar Schoeck, S. 302 und 314.

⁶¹ Hans Reinhart: Einige »merkerische« Vorschläge zur Oper Das Schloss Dürande, Zentralbibliothek Zürich, Ms HR 6014. Reinhart hatte beispielsweise mit den deutschen Fassungen von Honegger-Werken oder

Ähnliche Verbesserungsvorschläge machte der Germanist Emil Staiger, der nach dem Zürcher Misserfolg an Schoeck am 27. Juni 1943 schrieb:

»Hochverehrter Herr Schoeck. Schon lange wollte ich mich hinsetzen und Ihnen danken für den großen Eindruck, den mir Ihre neue Oper ›Schloß Dürande‹ gemacht hat. Ich war ganz überrascht von dem ungeheuren Reichtum an Einfällen; es schien mir, als sei noch keines Ihrer Bühnenwerke so wunderbar reich gewesen wie dieses. Hier wird musiziert, daß einem das Herz im Leibe hüpfet vor Entzücken – um mich eines Ausdrucks von Mörike zu bedienen. Ich denke vor allem an den Jägerchor im ersten Akt mit seiner morgendlich leuchtenden Polyphonie, an die Festlichkeit des zweiten, die von der heiligmäßigen Freude der Nonnen bis zum derberen Jubel des Volks reicht und alle diese Töne zu einer imponierenden Einheit zusammenfaßt; dann denke ich an das Quartett und den Schluß des dritten Aktes und habe damit nur die mir unvergesslichen Höhepunkte genannt. Vom vierten Akt weiß ich nicht mehr so viel; ich war zu müde, um noch alles aufnehmen zu können ... Herr Dr. Schuh hatte die Freundlichkeit, mir den Klavierauszug zur Verfügung zu stellen. Nun sinne ich den Schönheiten nach, um sie dann im Herbst wieder von der Bühne herab zu erfahren. Ich empfinde umso mehr das Bedürfnis, Ihnen dies zu schreiben, als in der Presse, neben viel echter und einsichtiger Begeisterung, auch einige unfreundliche Bemerkungen gefallen sind. Soweit sich diese gegen Burtes Text richten, kann ich sie nicht ganz ablehnen. Ja, ich möchte Sie, verehrter Herr Doktor, geradezu beschwören, einige Dutzend der unmöglichen Reime (vor allem ›Gabriele – Seele‹) einfach auf eigene Faust zu ändern. Das sollte nicht allzu schwer sein. In Übersetzungen italienischer Opern kommt das ja immer wieder vor, daß man unglückliche Wendungen nachträglich verbessert. Ob dann der letzte Akt einige Kürzungen ertrüge, wage ich nach dem ersten Hören noch nicht zu entscheiden. Ich halte es aber für wahrscheinlich. Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten Opern der neueren Musik. Denn was man dann noch immer gegen einzelne dramaturgische Fehlspekulationen sagen mag: Ihre Musik ist stark genug, alles mitzureißen, sich durchzusetzen und die dramatischen Härten gleichsam einzuschmelzen.«⁶²

Für eine zweite Aufführungsserie am Zürcher Stadttheater im Herbst des gleichen Jahres – respektive im Hinblick auf ein Berliner Gastspiel in Kassel, das dann nicht zustande kam⁶³ – nahm Schoeck dann in der Tat zahlreiche Kürzungen und einige sprachliche Retuschen vor. Schuh begrüßte denn auch in seiner Rezension diese »kleinen Textbereinigungen«.⁶⁴ Studiert man diese Zürcher Strichfassung genauer, zeigt sich allerdings, dass gekappte Reime wie »Wissen Sie's / nach Paris« die Ausnahme bilden. Auffallend

von Stravinskij's Geschichte vom Soldaten selber Erfahrungen als Librettist gesammelt. An wen Hans Reinhart die »Vorschläge« gerichtet hätte, ist unklar, vermutlich an Werner Reinhart oder Hermann Burte. Den Hinweis verdanke ich Simeon Thompson.

⁶² Emil Staiger an Othmar Schoeck, 27. Juni 1943, Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung Nachl. O. Schoeck: B 40.

⁶³ Vgl. Walton: Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen, S. 151.

⁶⁴ Willi Schuh: »Das Schloß Dürande«. Wiederaufnahme im Stadttheater (9. Okt.), in: NZZ, 11. Oktober 1943, Morgenausgabe, Blatt 3; vgl. auch Walton: Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen, S. 151, bzw. Chris Walton: Othmar Schoeck. Life and Works, Rochester 2009, S. 257.

viel unterdrückt wurde dagegen mutmaßlich Politisches wie Hinweise auf die Revolution oder aber auf ein neues Reich. Die meisten Kürzungen erfolgten indessen aus theaterpraktischen Gründen, wo die Handlung aufgehalten wurde, wie bei Szenen mit dem Diener Nicole. Verzichtet wurde auf die Rolle des Soldaten, um wenigstens eine Rolle einzusparen. Außerdem wurde bei der Partie des alten Grafen Hand angelegt, wodurch man mehr Tempo gewann, allerdings an Witz einbüßte. Die naheliegende Vermutung, dass hier einfach kein guter Sänger zur Verfügung gestanden hätte, kann verneint werden: Laszlo Csabay vom Zürcher Ensemble hatte sich sowohl als Lyrischer Tenor wie auch als Buffo einen Namen gemacht.

Schaut man sich das Libretto eingehender an, kommt man zu ähnlichen Einsichten wie Schoeck und seine Freunde, wobei sich die Einwände auf folgende Punkte reduzieren lassen: Es finden sich poetische Schwächen mit einer bis in die Wortstellung hölzernen Sprache, plumpen End-Reimen und einigen weit hergeholtten Stabreimen. Dazu fällt die Eindimensionalität der Charaktere auf, die sich weit von den teils schwer greifbaren oder gar gespaltenen Figuren des Originals entfernen. Schließlich leidet das Libretto unter dramatischen Längen und ausgeprägten dramaturgischen Schnitzern. Hingegen ist Qualität immer dort vorhanden, wo sich Schoeck auf Eichendorff stützen kann.

Auffallend ist: Abgesehen vom militaristischen Duktus – Fritz Gysi ereiferte sich im Zürcher Tages-Anzeiger über den Feldwebeljargon⁶⁵ – werden kaum Ideologeme angeprangert, die mit den damaligen Machthabern im Deutschen Reich in Verbindung gebracht werden könnten. Bei Schoeck, Staiger, Schuh und Corrodi erstaunt dies wenig, weil dieser Kreis der jungen, rechtsnationalen und autoritätsgläubigen Zürcher Kultur-elite diesem Denken nicht so fern war. Immerhin: Sutermeister und dessen Oper Zauberin-Isel kritisierte Staiger in den Schweizer Monatsheften dann doch als »Exponenten jenes gefährlichen Zeitgeistes, jener Kraft-durch-Freude-Kultur, die wir nicht übernehmen wollen.«⁶⁶

Meist herrschte in der Presse 1943 wohl aber strenge Zensur. So könnte man die harsche Kritik an der Sprache als ein Ventil dazu lesen. In nuce finden wir übrigens in diesen Zeitzeugnissen implizit sowie aus dem Briefwechsel zwischen Schoeck und Burte konkreter auch bereits die Hinweise, die für eine Überarbeitung zu beherzigen wären: weitgehender Verzicht auf Reimereien, Rückkehr zu Eichendorff unter Einschluss seiner Gedichte, Einbezug der Traumwelt, Differenzierung der Charaktere, Kürzungen.



65 Gysi: »Das Schloß Dürande«. Zürcher Theaterwochen, in: Tages-Anzeiger, 8. Juni 1943, S. [4].

66 Schweizer Monatshefte 22 (1942/43), S. 498f.; den Hinweis verdanke ich Chris Walton.

Wie soll man nun heute mit dieser Oper umgehen? Zur Diskussion standen verschiedene Lösungen: Man kann das Werk und seine Probleme etwa weiterhin totschweigen, es also quasi verdrängen.

Oder man kürzt das Werk radikal und kontextualisiert es im Programmheft, wie dies Gerd Albrecht in seiner konzertanten Aufführung in Berlin 1993 probiert hat, allerdings ohne nachhaltige Wirkung. Oder man versucht es mit Denunzieren, drastischem Brechen, Überdrehungen, auch unter Einschub neukomponierter Teile: eine Variante, die wir ernsthaft diskutiert, dann aber verworfen haben, weil uns die Musik und die Eichendorff'schen Teile doch zu sehr gefielen.

Schließlich ließen wir uns – inspiriert von Entstehungsprozess und Rezeption – auf ein künstlerisch-wissenschaftliches Experiment ein. Uns reizte die kreative Herausforderung, das Libretto neu zu interpretieren, nämlich das konsequent weiterzudenken und zu erproben, was Schoeck selbst im Laufe seiner Arbeit an der Oper erwogen hatte: eine Rückkehr zu Eichendorff und damit ein stärkerer Rückgriff auf die Novelle wie auch auf weitere Werke des Dichters. Dass bereits Eichendorffs ursprünglicher Text eine starke musikalische Komponente aufweist, sprach schon Willi Schuh in seiner NZZ-Rezension zur Zürcher Produktion an, indem er Schoecks Werk als »Rückübertragung« der Novelle *Schloss Dürande* in eine wirkliche Oper bezeichnet.⁶⁷

Wir waren angesichts der sprachlichen und dramaturgischen Mängel wie auch der ideologisch problematischen Prägung rasch überzeugt, dass hier bloße Retuschen nicht genügten, um das Stück erneut zur Diskussion stellen zu können. So entschieden wir uns, das Konzept des Textes radikal zu überdenken. Wir: das heißt hier das Forschungsteam mit dem Librettisten Francesco Micieli, dem Dirigenten Mario Venzago,⁶⁸ dem Doktoranden Simeon Thompson, dem Komponisten Leo Dick und mir als Projektleiter.⁶⁹

Als Ausgangspunkt ist es interessant, zu rekapitulieren, welche Absichten Schoeck brieflich oder mündlich geäußert und welche Eingriffe er selber in seinem Schaffensprozess an Burtes Librettoentwürfen vorgenommen hat. Laut Corrodi war Schoeck entschlossen, sich zu weigern, ein Libretto mit politischen Untertönen zu verwenden, wobei insbesondere der mit Schoeck befreundete Ernst Morgentaler befürchtete, »Burte werde ein Nazi-Kraftstück machen«. Nach einer Begegnung mit Burte äußerte sich Schoeck

⁶⁷ Schuh: »Das Schloß Dürande«. Stadttheater (5. Juni), in: NZZ, 7. Juni 1943.

⁶⁸ Mario Venzago (*1948) ist seit 2010 Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Berner Symphonieorchesters. Verschiedene seiner Schoeck-Einspielungen wurden preisgekrönt.

⁶⁹ Eine wissenschaftlich-künstlerische Arbeit zu untersuchen und vorzustellen, an deren Ausgestaltung man selbst persönlich beteiligt war, ist methodisch natürlich heikel. Es gilt hier, immer wieder eine kritische Distanz zu finden. Aus diesem Grund wird das ganze Unterfangen ausgiebig dokumentiert in: *Zurück zu Eichendorff!*, S. 9–78.

Corrodi gegenüber skeptisch: »Wie es werde, könne er nicht sagen, vielleicht sei ein Unterton darin, der es ihm unmöglich mache, es zu komponieren.«⁷⁰ Schaut man sich allerdings an, wie Schoeck Burtes Entwurf handschriftlich verändert und welche Verse er dabei belassen hat, muss man sein Bekenntnis differenzieren.⁷¹

An der Reimerei stieß er sich nur wenig: Immerhin strich er einmal das notorische »Seele / Gabriele« sowie den vierfachen Reim »Linde / Winde / finde / unterwinde«, und auch der dreifache Reim »bei meiner Seele / Gabriele fehle« war ihm zu viel, sodass er sich mit »Gabriele, Kind meiner Seele!« begnügte. Umgekehrt ergänzte er »Gabriele, Heilige, Fromme« mit »ich komme« zum Binnenreim. Zu fragen ist allerdings, ob Burte hier nicht einfach die Einfalt der Priorin ironisieren wollte. Überhaupt schien Schoeck Mühe zu haben mit Burtes krudem Humor.

Gar nicht dreinreden ließ er sich bei der Musik. Aufschlussreich ist, dass er, anders als in früheren Opern, keine Melodram-Stelle haben wollte und einen entsprechenden Vorschlag Burtes strich. Regieanweisungen wie »die von der Musik ataktisch unterstrichen wird« oder »Man hört singen« hat er verworfen, ebenso Burtes detaillierte Regieanweisung »Armand getroffen, wankt, Marseillaise, ça ira und Stücke der Nonnen bilden einen höllischen Gesamtschall«, oder auch »Es erklingt die Marseillaise«. Generell hat Schoeck in der Arbeit an Burtes Libretto-Entwurf viele Anspielungen auf die Revolution – Chris Walton stellte diese in Zusammenhang mit der russischen Revolution⁷² – zurückgenommen. Auf der andern Seite fällt auf, wie häufig Schoeck auch Verweise auf die Religion gestrichen hat: Auf das Gebet am Schluss verzichtet er ebenso wie auf Anrufungen Marias. Gestrichen wird auch die Anrufung Gottes; »bin ich von gutem Stamm« wird dagegen prominent an den Anfang des Abschnittes gesetzt (Abbildung 1).

Am Anfang des II. Aktes fügte er zwar ein »Angelus« für die Atmosphäre der Frühmette ein, schlug aber vor, dieses für das Textbuch wegzulassen; für die Strichfassung wurde es denn auch wieder ganz herausgekürzt.⁷³ Offen bleibt, ob diese Selbstzensur vorauseilendem Gehorsam gegenüber der vermeintlich negativen Einstellung der Machthaber geschuldet war oder seiner eigenen Distanz gegenüber der – zumal katholischen – Kirche. Hier fand er sich wohl auch mit dem virulenten Antikatholiken Burte. Im Übrigen ging es Schoeck bei seinen Überarbeitungen darum zu straffen, vor allem auf die Aktschlüsse hin.

70 Corrodi: Erinnerungen vom 15. August und 5. Dezember 1937, S. 717 und 730.

71 Die folgenden Passagen beziehen sich auf das handschriftlich überarbeitete Typoskript in der Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft.

72 Vgl. Walton: Othmar Schoeck. Life and Works, S. 257.

73 Vgl. Brief Schoecks an Burte vom 17. September 1940: »Den Text des ›Angelus‹ zu Beginn des 11ten Akts kann man im Text-Buch ruhig weglassen, damit der einheitliche Faden Ihrer Dichtung dadurch nicht gestört wird. (Ich mußte ihn haben für die Atmosphäre der Frühmette aus der Kapelle)«.

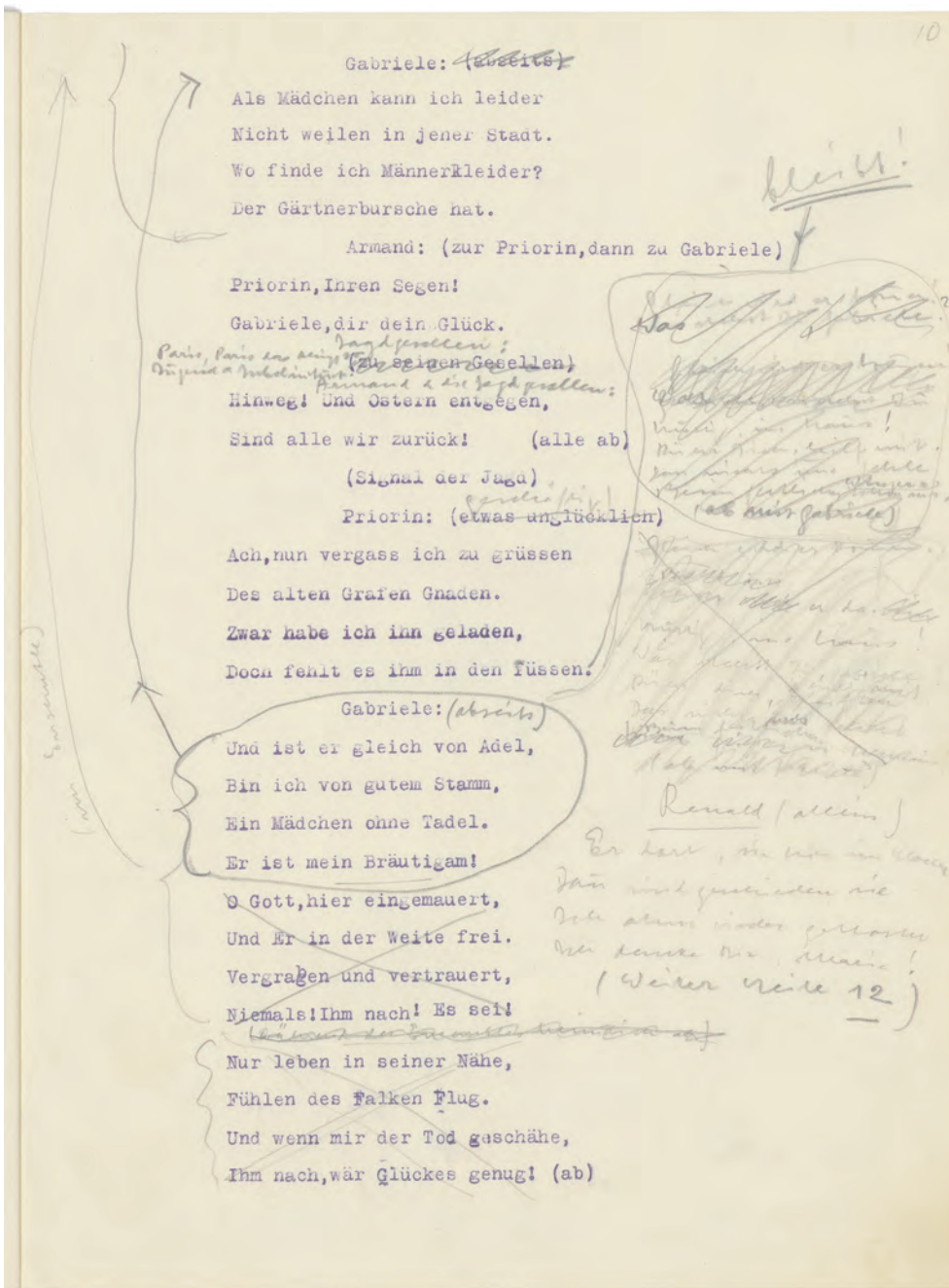


ABBILDUNG 1 Das Schloss Dürande, II. Akt, S. 10. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen Schoecks (Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft)

Experiment Neulibrettierung Wie sind nun wir vorgegangen? Auf einer ersten Ebene galt es, nach einer kritischen Sicht des Ursprungtextes mit gezielten Retuschen die klappernden Reime aufzubrechen, Reizwörter zu eliminieren, Gespreiztes durch einfachere Sprache zu ersetzen. Reimereien wie »Dein Singen wird allen zu Ohren dringen« oder »Bei meiner Seele! Es ist Gabriele!« kann man einfach kappen. Trivialliterarisches wie »Indessen grollt es schaurig aus den Gründen!« musste weg, auch wenn dies wohl als Eichendorff'scher Tonfall gedacht war. Schlicht peinlich ist eine Stelle wie: »Empfängst Du eine Lache des Richters ins Gesicht.« Dies wird wie in der Novelle wieder zu »Da flog eine dunkle Röte / Über sein ganzes Gesicht.«

Neben Merkmalen mangelnder sprachlicher Qualität, die Burte auch mit vielen anderen Librettisten teilt, finden sich auch typische Merkmale eben der LTI: Burtes Sprache ist oft gestelzt und zugleich holprig, in der Wortwahl präventios, in der Wortstellung verrenkt und umständlich, salbungsvoll, voll hohler Phrasen und Wichtigtuerei. Relativ leicht lässt sich dies aber übersetzen in eine klare und deshalb echte, direkte Sprache.

Statt »Die Nacht ist in der Mitten« einfach »es ist schon Mitternacht.« Aus Burtes gekünsteltem Pathos mit »Es muss geschieden sein« wird ein impulsiv abwehrendes und damit in unseren Augen natürlicheres »Nein, Nein, Nein, Nein.« »Nun sollst Du nicht mehr bitten« wird ganz schlicht: »Doch gehe jetzt«. Der verdeutschte Familienname Vomholz wird wieder zu Dubois, anstelle der altertümelnden »Ermeuten« treten einfache »Aufstände«.

Der alte Graf

Das Element,
Das Fundament
Ist ganz verrückt
Und klein zerstückt!
Die Erde bebt,
[...].

Alter Graf

Der Sturm wühlt,
Die Zeiten bäumen.⁷⁴
Da faßt der Sturm die Wellen,
Durchwühlt die Einsamkeit:
Wacht auf, ihr Traumgesellen,⁷⁵
[...].

Wie anders lässt sich doch das Gleiche sagen, wenn man auf Eichendorff zurückgreift, auf Verse aus zweien seiner Gedichte, die hier fugenlos aneinandergereiht sind. Und auch die Musik entspricht eher Sturmwind und Wellen als dem abgehackten Burte-Text.

Dies besonders, weil anstelle des monotonen Deklamierens beim Erdbeben nun zum Wellensturm (Notenbeispiel 2, Ziffer 24) die durch die Streicher vorgegebene Chromatik emphatisch aufgenommen wird. In ähnlicher Weise ändert sich die Figur des alten

74 Aus: Tafellieder 3: »Zum Abschied«.

75 Aus: »Der Schiffer«.

Grafen. Aus dem schnittigen Recken – »Jung und Stark, Knochen voll Mark«, ruft der Lebemann – wird so ein Melancholiker, dem Micieli auch die Weltuntergangs-Verse von »Eldorado« in den Mund legt.

Das unserer Meinung nach unbeholfene Liebesduett Burtes schließlich wird rückübersetzt in Eichendorffs eigene Sprache, die im Gedicht »Jugendsehnen« inhaltlich das Gleiche besingt – und es frappiert, dass bis in die Bilder hinein diese Textübernahme gelingt. Aus dem dumpfen »gebläht« wird das »schwellende Segel«, der Stern wird zu Licht und Lenz, aber nicht als tönerner Floskel, sondern in authentischem Duk-tus:

Gabriele

Du schienst so bang und sie gebläht,
Da tat ich dir ein Stoßgebet!

Gabriele

Als ob des Lebens Glanz für mich nur scheine,
Fühlt ich zu fernem Ziel die Segel schwellen –

Armand

Ach, diese Sonne blendend schwand,
Als hell dein Stern am Himmel stand!

Armand

Du blauer Strom, an dessen duftgem Strande
Ich Licht und Lenz zum erstenmale schaute.⁷⁶

In einem weiteren Schritt musste diese poetische erste Neufassung mit der Musik in Kongruenz gebracht werden, dort eine Silbe weggelassen, dort eine hinzugefügt, dort eine Hebung geändert oder aber die melodische Linie und der Rhythmus etwas angepasst werden.

Weit schwieriger erwies sich indessen die veränderte dramaturgische Konstellation. Anders gesagt: nun standen wir vor dem Problem, dass das Erzählerische der Novelle, das Kontemplativ-Verträumte der Lyrik teilweise der Bühnenwirksamkeit entbehrte. Die provisorische Fassung bildete so den Ausgangspunkt für die weitere Arbeit am Text, bei der es nun galt, nochmals neu vom Theater her zu denken: bühnentechnisch-dramatisch. Was passiert, wenn man in der Dritten Person spricht, wo geht dies, wo nicht? Und wir merkten zusätzlich, dass wir unterscheiden mussten: Was ist der medialen Distanzierung der CD-Produktion adäquat und wo braucht es die direkte Ansprache der Bühne? Inzwischen liebgewonnene Verse mussten wieder eliminiert werden. Und auch Burte selbst musste nochmals kräftig überarbeitet werden.

Armand

Dein Lied, ich fühle dich beben,

Das soll deine Furcht beheben!
(Er umfaßt sie von hinten,
um ihr den Mund zuzuhalten.)

Armand

Er presste ihr aber vor
Angst mit
der Hand den Mund zu.

Armand

Dein Lied presst mir vor
Angst um dich
mein ganzes Herz zu.
(Er umfaßt sie von hinten,
um ihr den Mund zuzuhalten.)

76 Aus: »Jugendsehnen«.

294

Grf. Zeit, das E - le - ment, das Fun - da - ment ist ganz ver - rückt und klein zer -

Grf. ²⁴ stückt, die Er - de bebt, die Tie - fe hebt ihr Haupt, ein

Grf. Tier, ru - hig sind wir! Al - les ist

Grf. Sein. Pö - bel will han - deln, al - les ver -

NOTENBEISPIEL 2 Das Schloss Dürande, IV. Akt, Takt 240–247
(© Universal Edition, mit freundlicher Genehmigung, und Projektteam)

294

(die), - (-ten) ^{assie:} (sich)

Grf. Zeit, das E - le - ment, das Fun - da - ment ist ganz ver - rückt und klein zer -
 welt der Sturm wüth - Zei - ten bzu - med. Da

24

Grf. stückt, die Er - de bebt, die Tie - fe hebt ihr Haupt, ein Wacht
 fußt der Sturm die Hei - len durch wüth die Einsam keit

auf ihr Trau - ge Nun ist Vor -
 sel - len Nun Al - les ist

bei
 Sein. Pö - bel will han - deln, al - les ver -
 Wohin ich ge - he und schone in

sim.

Wie eingangs geschildert, entwickelt sich die Beziehung zwischen Gabriele und Armand hier völlig neu. Während bei Burte der männliche Held der schwachen Frau beistehen muss, ist es bei Micieli nun er, der Angst hat – wenn auch um sie. Aus distanziertem Fühlen wird so direkter Ausdruck, aus deklamiertem Ausrufezeichen Präsenz, aus holprigem Reim und gestelzt-gespreiztem Satzbau natürliche Gegenwart. Diese Verwandlung der Beziehung erfolgt indessen zweistufig: In der – in der voraussichtlichen Endversion wieder weggefallenen – poetischen Fassung, die auf die Novelle zurückgeht (hier in der mittleren Spalte), wird quasi die Regieanweisung für CD-Aufnahme und Konzertauffassung gesungen, womit eine gewisse Distanz bleibt; für die Bühnenauffassung aber (rechts) äußert sich Armands Liebe fast körperlich empathisch in Angst und Schmerz.

Mit Blick auf ein möglichst plausibles Bühnengeschehen mussten sodann einige dramaturgische Unzulänglichkeiten eliminiert werden. »Ungereimtheiten den Brief betreffend, das Busentuch, das Kettlein, die Verkleidung Gabrielles als Mann etc. sind nun logisch und stringent neu gefasst worden. Wir brauchen jetzt den Plot. Wir müssen an der Geschichte realistisch dran bleiben«, meinte Mario Venzago, und kritisierte: »Es ist einfach ätzend, jeden Satz mit dem Eigennamen des Adressaten zu beginnen. Es ist ja kein Hörspiel.«⁷⁷ Anreden wie »Was meinst du, Nicole?« wurden so eliminiert. Verzichtet wurde aber letztlich nicht nur auf ärgerliche Eigenheiten von Burte, sondern aus dramaturgischen Gründen auch auf einige zunächst eingefügte Lyrik-Einlagen: »Wiederum ein herrliches Gedicht, das ich nur teilweise verwenden kann, weil wir einfach an der Geschichte dran bleiben müssen.«⁷⁸ Auch Schoeck selber denkt ja dramatisch-opernpraktisch, wenn er an Burte schreibt, man dürfe »auf der Bühne nicht zu lang fechten.«⁷⁹

Ein nächster Schritt galt dem Vokabular, wobei wir hier nicht von Zensurierung sprechen wollen. Nicht weniger als sechzehnmal ist bei Burte von »Blut« die Rede, zehnmal vom Volk, je fünfmal von »Ehre« und von »ewig« (einmal gar »ewig heilig«). In dieser Massierung werden auch unschuldige Wörter wie eben Blut zu Bausteinen der LTI, ob ideologisch oder blutrünstig-militaristisch als »Ersäufen im eigenen Blut« – notabene eine Ergänzung von Schoecks eigener Hand. Die Novelle mit viel längerem Text verwendet übrigens gerade zwölfmal das Wort Blut. Einmal wurde es auch Schoeck zu viel, nämlich in Verbindung mit dem Zwillingbegriff Boden. Gleichzeitig eliminierte er so die Karikatur mit dem Bürger-Bauch (Abbildung 2).

Darauf galt es, nach unserer Einschätzung nationalsozialistische Einschreibungen zu ersetzen. Dabei erwies sich dort, wo Burte überbordete, sich überangepasst an die

77 Mario Venzago an das Projektteam, 17. Juli 2014.

78 Mario Venzago an das Projektteam, 2. Juli 2014.

79 Schoeck an Burte, Brief, 18. November 1938.

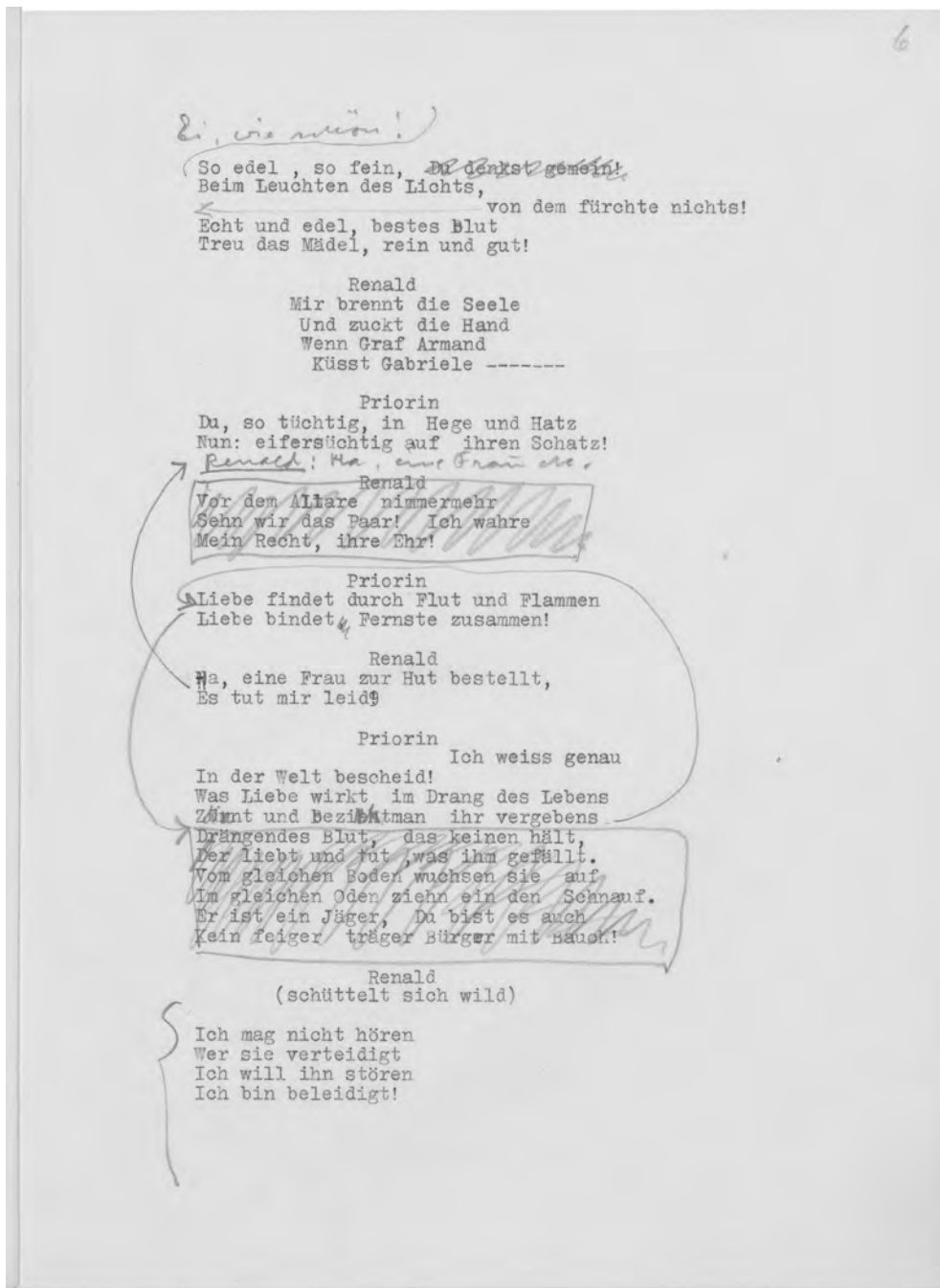


ABBILDUNG 2 Entwurf des Librettos zu Das Schloss Dürande, II. Akt, S. 6.
 Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen Schoecks (Zentralbibliothek
 Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft)

ns-Ideologie anbot, der Rückgriff auf Eichendorff, den ja bereits die Akteure selbst vorgeschlagen hatten, als hilfreich. Und mit der Lyrik seiner Gedichte wie auch mit der Epik seiner Novelle kam eine neue Traumwelt hinein, die den Charakter ganzer Szenen völlig veränderte.

In einem Brief an Burte schlug Schoeck 1937 vor, noch eine weitere weibliche Figur einzufügen: »Und in Paris – braucht es da nicht noch eine 2te Frau als Gegensatz zu Gabriele? Dies alles nur zur Anregung.«⁸⁰ Darauf schuf Burte die neue Person der Gräfin Morville, eine wesentliche Neuerung, die Corrodi später in den Programmblättern fälschlicherweise dem Librettisten zuschrieb.⁸¹ Morville ist politisch aktiv, versucht Armand für ihre Ziele zu gewinnen und ist *porte-parole* für einige der problematischsten Stellen:

Morville

Es muß ein Mann erscheinen,
Die Welt ist ganz verrenkt,
Ich grüße den kommenden Einen,
Der sie verachtet und – lenkt!

Morville

Und mitten in dem Leben
Wird deines Ernstes Gewalt
Mich Einsame erheben,
So wird mein Herz nicht alt.⁸²

Hier verdichten sich in der neu erschaffenen Person der Gräfin Morville Verachtung für die politische Gegenwart und eine messianische Prophetie, die zwar aus Sicht der Novelle als Perspektive auf Napoleon hin gedeutet werden kann, die sich im Umfeld der Zeit aber fast nur als Anrufung Hitlers lesen lässt.

Auch wenn hermeneutische Deutungen problematisch erscheinen mögen, so fällt hier musikalisch doch einiges auf (Notenbeispiel 3): Der »Mann« erscheint zwar nur im *poco forte* und als labiler f-Moll-Vorhalt; das strahlende D-Dur des »lenkt« wird teilweise vom *a-tempo* der Priorin überdeckt. Auf »verrenkt« jedoch setzt Schoeck eine möglicherweise diskreditieren wollende Dissonanz. Vor allem aber läßt er den Vers mit einer außergewöhnlichen Hemiolenbildung, mit *Ritardando* und »noch Breiter« emphatisch auf, streckt »verachtet« und »lenkt« auf jeweils ganze Takte, unterstützt die Wortverständlichkeit durch Akzente und verzichtet zweimal auf Orchesterbegleitung. Unklar bleibt, wie stark sich hier Schoeck mit dem Text identifiziert oder ob er im Gegenteil durch parodistische Überzeichnung ihn subversiv zu unterlaufen sucht.

80 Schoeck an Burte, undat. Brief vom September 1937.

81 Corrodi: Othmar Schoeck, S. 301; im Tagebuch notiert er Schoecks Schilderung der Handlung: »[...] der Graf erscheint mit einer Kurtisane (diesen Gedanken habe er gehabt, sagte Schoeck).« Interessant ist dann, dass später daraus eine Royalistin wurde – dies nun dürfte Burtes Idee gewesen sein. Simeon Thompson sei für die Präzisierung gedankt.

82 Aus: »Abschied«.

Solche Emphase auch musikalisch zu brechen, war dann natürlich eine besondere Herausforderung – und nicht unproblematisch. Eine Pause tritt in der Neufassung anstelle des Grußes, die Umdeutung des positiv besetzten »Einen« in negativ konnotierte »Gewalt« und ein gequält wirkendes »so wird mein Herz nicht alt« sind die neuen musikalischen Mittel – bei »Herz« trifft das *Espressivo* übrigens besser als im Original. Vor allem aber der rezitativische Einschub »mich Einsame erheben«, und dies monoton auf derselben Tonhöhe, verändert den Charakter völlig: Durch die Wahl des Gedichtes »Abschied«, das von der Erzählung her passt, wird aus der fanatischen Heils-Beschwörerin das persönliche Drama der alternden, einsamen Frau, was sich dank der erwähnten Eingriffe in die Gesangslinie und damit auch in deren Affektsprache – die Mario Venzago übrigens herunterspielt – nun halbwegs nachvollziehen lässt.

Neben diesem plakativen politischen Bekenntnis gibt es zumindest eine weitere mögliche zeitgeschichtliche Anspielung: Die Nonnen flüchten nicht wie bei Eichendorff nach Deutschland, sondern ins Tirol, was Walton als Anspielung auf Hitler deutet,⁸³ quasi ein Heim-ins-Reich:

Sie gehn nach Tirol!	Euch selbst zu retten,
Diesem heiligen Lande –	Seid ihr nicht ausgezogen. –

Dass diese Verse dem Gedicht »An die Tiroler« entnommen sind, ist quasi ein Insider-Gruß; daneben wird noch zweimal »Der Tiroler Nachtwache« zitiert, deren dritte Strophe es allerdings zu gleich vier NS-deutschen Vertonungen geschafft hat.⁸⁴

Renald

(ausbrechend)
 Will uns der Himmel strafen,
 Weil er uns stolz erfand:
 Die Waffe ist des Grafen,
 Des Grafen von Dürande.
 Er ist der Herren bester,
 Ich bin sein Jäger gut,
 Doch stellt er nach der Schwester,
 So kostet es sein Blut.
 Schlag sie dir aus dem Hirne
 Und aus dem blauen Blut!
 Es ist zur Grafendirne
 Das Försterkind zu gut –
 Und daß sie Gräfin werde,

Renald

Gabriele, sie lauschte am Fenster,
 nur der Hund im Hof schlug an.
 Dann war alles wieder still.
 Jetzt erst bemerkte sie,
 dass auch ihr Bruder wach lag.
 Sie glaubte, er rede im Schlaf,
 dann aber hörte sie,
 wie er vor Weinen schluchzte.
 In dieser Angst beschloss sie,
 ihm seinen Willen zu tun
 und nach dem Kloster zu gehen.
 Die Priorin war ihre Muhme.
 Der wollte sie alles sagen
 und sie um Rat bitten.

⁸³ Walton: Othmar Schoeck. *Life and Works*, S. 258 f.; vgl. ders.: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen*, S. 155.

⁸⁴ Von Ludwig Hermstrüwer, Paul Hermann, Armin Knab und Hans Lamparter; vgl. Fred K. Prieberg: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM 2004, S. 2870, 2864, 3745, 4081. Den Hinweis verdanke ich Simeon Thompson.

(deutsch)

Morv. und bü - ßen, was ich er - strebt und ge - wollt. Es muß ein

60 Mann er - schei - nen, die Welt ist ganz ver - renkt; ich grü - ße den rit. -

poco f mf

Breiter 61 poco rall. -

Morv. kom - men - den Ei - nen, der sie ver - ach - tet und

p mf espr.

NOTENBEISPIEL 3 Das Schloss Dürande, IV. Akt, Auftritt der Gräfin
Morville, Takt 597–615 in den beiden Versionen (© Universal
Edition, mit freundlicher Genehmigung, und Projektteam)

Kann wiederum nicht sein,
Es bleibe Himmel und Erde
Jedes für sich allein.

Sie darf es nie erfahren,
Wie Lust aus Liebe tut,
Die Schande ihr zu sparen,
Späre ich nicht sein Blut –

Der Hund bellte im Garten.
Renald wollte nachsehen,
wie es wohl seiner Schwester erging
nach dem Schrecken.

Sie darf ihn nie erfahren,
der Liebe fürchterlichen Ernst.
Das Unglück ihr zu sparen,
das ist mein höchster Wunsch!

Renald ist bei Eichendorff ein Naturbursche, der zwischen seinen Gefühlen hin- und hergerissen ist und sich schließlich auch phänotypisch verwandelt: »Sah ganz verwildert aus«, heißt es in der Novelle. Bei Burte hingegen tritt er recht eindimensional auf, ab

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is in German and features several handwritten annotations in blue ink. The lyrics are: "Sen d ü - ßen, was ich er - strebt und ge - wollt. auf bunte - weg ten (deutlich) Fremde in die Fremde gehen Gassen der Mann er - schei - nen, e Welt ist ganz ver renkt; ich grü - ße den Le - bens Schicksal seh'n und mitten in den Leben wird deines Breiter (frei) mich Einsame erheben 61 poco rall. kom - men - den Ei der sie ver ach - tet und Erste Ge Welt So wird mein Hei - z nicht". The score includes musical notation for voice (Morv.) and piano (poco f, mf, espr., rit.).

Beginn animalisch, als unkontrollierter Bösewicht: »Mann, wenn du lügst, erwürge ich dich!« Und: »Schwester, wer es immer sei – Für das Raubzeug Gift und Blei!« Das ist ein Raufbold und Hitzkopf, der das ganze LTI-Vokabular aufbietet.

Allerdings: die Interpretation dieser Figur ging und geht noch immer weit auseinander: Für den Schweizer Gesandten in Berlin, Frölicher, der der Uraufführung beiwohnt, ist er ein eifersüchtiger, cholerischer Jäger, Typus des kompromisslosen, fanatischen, totalitären Nationalsozialisten.⁸⁵ Für Schoeck bedeutet er laut Corrodi die Verkörperung des Wahns.⁸⁶ Deshalb hat er im Librettoentwurf die Charakterisierung »Der Rasende« eingeführt, und in den Berliner Programmblättern wird er dann auch

⁸⁵ Vgl. Walton: Othmar Schoeck, S. 157, und Hans Frölicher: Meine Aufgabe in Berlin. Zur Erinnerung an Hans Frölicher, schweizerischer Gesandter in Berlin, 1938–1945, Bern 1962, S. 104.

⁸⁶ Vgl. Walton: Othmar Schoeck, S. 157.

40 string. - - - - Heftig bewegt
Renald (ausbrechend) *f*
Will uns der

molto
ff
vif marcato
mf
f

R. Him - mel stra - fen, weil er uns stolz er - fand: die

R. Waf - fe ist des Gra - fen, des Gra - fen von Dü -

NOTENBEISPIEL 4 Das Schloss Dürande, 1. Akt, Monolog Renald,
Ziffer 40–42 in den beiden Versionen (© Universal Edition,
mit freundlicher Genehmigung, und Projektteam)

als »Rasender Revolutionär« bezeichnet. Mit Schoeck selbst könnte er aber auch als kopfloser Rächer, als ein Michael Kohlhaas gesehen werden, oder als Verschwörungstheoretiker, wie ihn Mario Venzago bezeichnet.⁸⁷ Micieli interessiert sich dagegen mehr für den Aspekt des Außenseiters, ja Ausgeschlossenen. Renald ist hier nicht mehr der Rächer, sondern der leidende Bruder, der im Schläfe weint; der anzügliche Stabreim »Lust aus Liebe« wird gestrichen; aus Schande wird »dies Unglück«. Aus dem Berserker mit seinen peinlichen Ergüssen in blutrünstig wiederholten Blut-gut-tut-

87 Venzago an den Autor, 23. Juni 2014.

40 string. - - - Heftig bewegt
Renald
Ga-brie-le, sie

lausch-te am Fens-ter nur der Hund im Hof schlug an.

Dann war al-les wie-der still. Jetzt erst be-merkte Sie

Reimereien wird ein nachdenklicher Bruder, ein besorgter, ja schluchzender Mensch (Notenbeispiel 4).

Auf den ersten Blick steht das im Forte gesungene »Heftig bewegt (ausbrechend)« eigentlich im Widerspruch zur erzählten Rede und passt besser zur mit Jägerhorn-Triolen unterlegten Emphase auf »Waffen« und zum strafenden Himmel als zu »lauschen«. Wegen des Erzählungsmodus erhält Renald hier etwas Selbstvergessenes, auch leicht Schizophrenes, Träumerisches, wenn er quasi aus sich heraus tritt und über sich, den Bruder, wie über eine fremde Person referierend singt.⁸⁸ Kleine musikalische Verän-

⁸⁸ Micieli an den Autor, 23. September 2012: »Es ist klar, dass mit diesem Vorgehen die vordergründige Dramatik weniger stark wird, dafür werden die Personen gebrochener und vielstimmiger. Die Handlung gehe mehr übers Schauspiel!«

38

41

R rand, des Gra - fen von Dö - rand!

R Er ist der Her - ren be - ster, ich bin sein

R Jä - ger gut, doch stellt er nach der Schwe - ster, so

42

R ko - stet es sein Blut! Schlag' sie dir aus dem

The musical score is for a voice and piano piece. It consists of four systems of music, each with a voice line (labeled 'R') and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in German. The first system (measures 38-40) has the lyrics 'rand, des Gra - fen von Dö - rand!'. The second system (measures 41-42) has the lyrics 'Er ist der Her - ren be - ster, ich bin sein'. The third system (measures 43-44) has the lyrics 'Jä - ger gut, doch stellt er nach der Schwe - ster, so'. The fourth system (measures 45-46) has the lyrics 'ko - stet es sein Blut! Schlag' sie dir aus dem'. The piano accompaniment includes a harp (Hrp) section in measure 41. The score is numbered 38 at the top left, 41 in a box above the first system, and 42 in a box above the fourth system.

38

41

R. dass auch ihr Bru-der, ihr Bru-der wach lag.

Sie glaub-te, er re-de im Schlaf —, dann aber

hör-te sie wie vor Wei-nen, vor Wei-nen, vor

Wei-nen schluchz-te. In dieser Angst be-

42

Hrn. Vlo.

derungen versuchen deshalb, diesen Widerspruch aufzulösen und Bühnenrealität zu schaffen: Gelöscht wird das »ausbrechend«, und durch den Wegfall der Auftaktigkeit wird die Diktion nüchterner. Neu ist aber die Gesangsmelodie von Beginn weg heftig bewegt, eine psychologisierende Darstellung, weil hier Renald Gabriele gleichzeitig anspricht und von ihr erzählt. »Gabriele, sie lauschte«. Der schleimig gebundene Terzschleifer auf »erfand« wird gekappt. Anstelle des unbeherrschten Wüterichs tritt so der sensible Erzähler. Das feierlich-salbungsvolle Skandieren »Will uns der Himmel strafen« wandelt sich zum epischen Bericht.

Dafür wird das »wieder still« durch die Verdoppelung der chromatisch sich senkenden expressiven Cellolinie betont. Mit dem sinkenden Halbton, dem altbekannten Seufzermotiv, hatte Schoeck das Weinen interessanterweise bereits vorgegeben, wenn auch auf einen anderen Text. Einzig die Appoggiatur von unten (1 Takt vor Ziffer 42) kommt nun neu dazu.

Die Begriffe »still« oder »Stille« verwendet Eichendorff in seiner Novelle übrigens nicht weniger als 54-mal; bei Burtes Libretto kommt das Wort gerade noch achtmal vor, bei Micieli wiederum 37-mal, was viel über Charakter und Retour zu Eichendorff aussagt. Die folgende Pause unterstützt das »still« und lässt zugleich die kontrapunktische Basslinie besser hören. Und sie bereitet den Perspektivenwechsel auf den letzten Takt gezielter vor, der auch durch den Harmoniewechsel zum auffälligen Sept-Non-Akkord in Terzlage evoziert wird: ein Trugschluss von der Dominante zum Sept-Nonakkord in der ersten Umstellung der Subdominanten⁸⁹ – bei Burte war dies eine sinnlose Textwiederholung, an der Schoeck vorbeikomponiert hatte.

In der rhythmischen Spannung von binär zu ternär und der mit stockenden Pausen durchsetzten indirekten Rede (Ende zweite Zeile: »Schlaf, dann ...«) schafft Venzago aber Einfühlung und Präsenz sowie Differenzierung gegenüber dem zuvor unbekümmert durchgehenden Schreiten in Vierteln. Die Neufassung zeigt darüber hinaus eine Verdichtung durch eine neu geschaffene geschwisterlichen Empathie; »ihr Bruder« (1 Takt vor Ziffer 41) erklingt so liebevoll als melodische Linie.



Renald

(mit drohender Gebärde gegen das
immer heller erstrahlende Schloß)
Mein Recht, Herr Graf! sonst brennt
Mein Blut von der Schmach als Element,
Und setzt dein Haus in Brand! –
(Vorhang.)

Renald

Mein Recht, Herr Graf!
Sonst brennt mein Blut! Alles Blut!
Es ist so still, dass mir graut in der Einsamkeit.

89 Diese harmonische Analyse verdanke ich Wanja Aloe.

64 57

R. und setzt dein Haus in Brand!

molto espr. *p* *pp* *ff molto espr.*

64

R. Es ist so still —, dass mir graut in der Ein-samkeit.

molto espr. *p* *pp* *ff molto espr.*

NOTENBEISPIEL 5 Ende des 1. Akts von Das Schloss Dürande: Monolog Renald,
3 Takte vor bis 5 (beziehungsweise 2) Takte nach Ziffer 64 in beiden Versionen
(© Universal Edition, mit freundlicher Genehmigung, und Projektteam)

Am Ende des ersten Aktes wird Renald in Sprache und Musik vollends vom Tier zum Menschen zurückverwandelt. Kein wild gewordener Raufbold droht wahnhaft prophetisch und auf das Finale hinzielend mit Brandstiftung. Diese Lösung führt im übrigen Schoecks Ansatz weiter, der bereits in der Arbeit an Burtes Libretto eine Rachearie Renalds und noch ein zweites Mal den Begriff Rache eliminiert hatte. Micieli verzichtet auf die Rede von der moralgefangenen Schmach, die bei Burte geradezu als Element gesetzt wird. Nein, der neue Renald fürchtet sich vor der Einsamkeit.



ABBILDUNG 3 Erste Skizzen zu *Das Schloss Dürande*, Bleistiftskizzen, 10 Seiten, S. 1 (Sammlung Traut Mohr, Basel; Fotokopien unter den Beständen des Othmar-Schoeck-Forschungsarchivs in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich)

Musikalisch poltert er nun auch nicht mehr drauflos, sondern tastet sich in Venzagos Neufassung bei »es ist so still« (3 Takte vor Ziffer 64) vorsichtig mit der Wechsellnote vor, die das *molto espressivo* der Bratsche vorwegnimmt und verdoppelt; das chromatische Total der zwei Takte und der Unheil dräuende Posauneneinsatz werden durch den Tritonus auf das »mir graut« verstärkt. Das frühere baritonale Gebrüll wird ersetzt durch eine chromatische Steigerung und den plötzlichen Registerwechsel in die Höhe, der die tiefe Einsamkeit über der Tremologrundierung fast physisch erlebbar macht. Schmach und Schande sind nun kein *Movens* mehr. Der Begriff Schande kam zwar schon bei Eichendorff vor, aber nur gerade zweimal; bei Burte sind es dann zehnmal, bei Micieli wieder nur vier – allerdings: Bei Schoeck selbst war »Schande« eine der ersten musikalischen Ideen, die er skizziert hatte (Abbildung 3, Anfang der 3. Akkolade). Und ganz am Ende der Oper ergänzte Schoeck Burtes Entwurf um ein »Gerächt der Schwester Schande!«

Schluss: Explosion oder Verklärung? Im Schluss der Oper kondensiert dann die ganze Ambivalenz: Der Diener Nicolas hat gelernt, was Treue im Nationalsozialismus bedeutet: Ausharren bei den Leichen, standfeste Treue ohne Widerspruch bis zum Tod als sinnloser Aufopferung.⁹⁰

90 Walton: Othmar Schoeck, S. 156.

Nicole

Und wenn der Tolle Rache schrie,
Ich halte Treue, so wie sie!

(Er kniet bei den Leichen nieder.)

(Explosion.)

(Das Orchester steigert sich zum höchsten,
der Vorhang fällt.)

Nicolas

Durchs Leben jag ich manch trügerisches Bild,
Wer ist der Jäger, wer das Wild?⁹¹

(Explosion)

Interessanterweise stammt nun dieser Einfall der Aufopferung nicht vom strammen Nazi Burte, sondern mutmaßlich von Schoeck selbst, der im Libretto hier entscheidende Korrekturen vornimmt:⁹² Ausgestrichen wird die religiöse Anwendung der Jäger, die teils beten, teils fluchen. Mit handschriftlichen Eintragungen auf der Rückseite fügt er dafür den Treueschwur Nicoles ein, der nicht den Flüchtenden folgt (Abbildung 4).

Andererseits komponiert Schoeck eben auch über dieses Treuebekenntnis hinweg. Als letzte Silbe der Oper setzt er mit einem Trugschluss ein Fragezeichen, das orchestrale Nachspiel, schon bei geschlossenem Vorhang, ist eine fließende Steigerung zum strahlenden G-Dur – und keine Katastrophe. Die Verse aus »Der irre Spielmann« tragen dem Rechnung: In der Tat vermittelt die Harmonik ein »trügerisches Bild«. Schoeck verwendet hier eine chromatische Zirkelsequenz, die man auch als »Teufelsmühle« bezeichnet und von Schuberts irrlichterndem »Der Wegweiser« her kennt.⁹³ Die Frage am Ende kann auch als eine Quintessenz der Oper gelesen werden: »Wer ist der Jäger, wer das Wild?« Entsprechend schließt seine Phrase musikalisch auch nicht als affirmatives Bekenntnis zur widerspruchslos-standfesten Treue, sondern mit einem offen-fragenden Dominantseptakkord.

Der rein orchestrale Schluss passt dann fast besser zur Neufassung: Nicht die Explosion steht im Zentrum, sondern ein langsames Verklängen, ja Verklären. In den Skizzen sieht man übrigens, wie Schoeck im Particell drei Versionen verworfen hat, inklusive einer auf Applaus hinzielenden temporeichen Stretta mit der Vortragsangabe »schneller« auf den Fall des Vorhangs (Abbildung 5 und 6).

91 Aus: »Der irre Spielmann«, generell gilt, dass die originalen Texte (hier etwa: »Wer ist der Jäger da? Wer ist das Wild?« im Hinblick auf die Verwendung im Libretto teilweise sachte angepasst wurden.

92 Die Typoskripte derselben Fassung sind öfters mit identischen Eintragungen überliefert, bei einem Durchlag von Schoecks Hand, von Burtes beim ändern. Dadurch ist jeweils nicht klar, wer was selbst beigesteuert und wer die Änderung bloss übernommen hat. So schrieb Reinhart im Oktober 1939 an Burte, dass er nur eine Librettofassung hätte, »ohne die offenbar wesentlichen Änderungen im IV. Akt, die Sie gemeinsam hier vornahmen.« Reinhart an Burte, Brief, 24. Oktober 1939, Stadtbibliothek Winterthur, Ms Sch 192 / 19.

93 Zum Vogler'schen Tonkreis vgl. etwa Marie-Agnes Dittrich: »Teufelsmühle« und »Omnibus«, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4 (2007), Doppelheft 1–2, S. 107–121; diesen Hinweis verdanke ich Wanja Aloe.

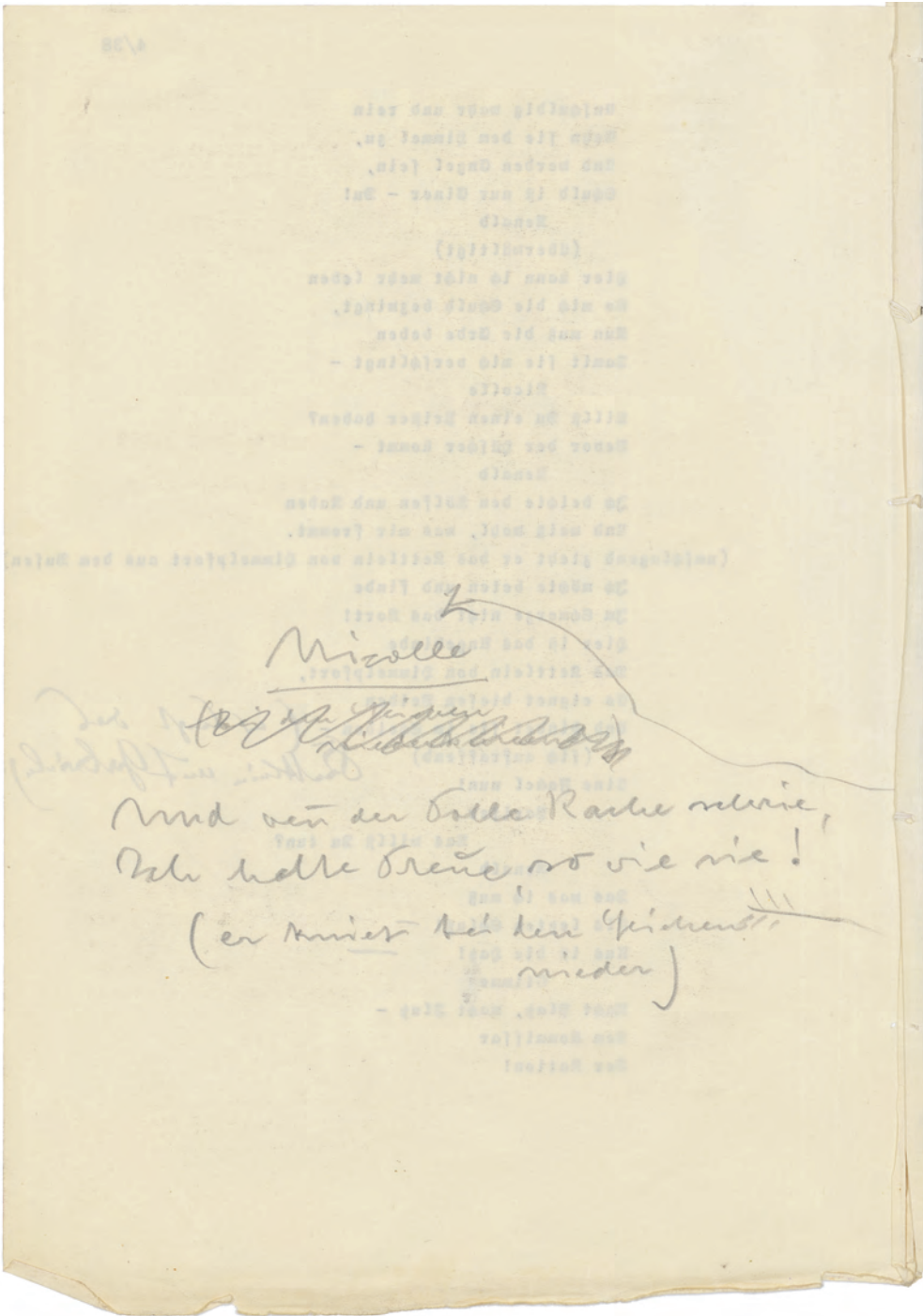


ABBILDUNG 4 Handschriftliche Eintragung von Schoeck auf einer Rückseite des Libretto-Entwurfs (Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft)



ABBILDUNG 5 Schluss von
Das Schloss Dürande, IV. Akt,
S. 39, Typoskript mit hand-
schriftlichen Eintragungen
von Othmar Schoeck und
Hermann Burte (Sammlung
Heinz Rauch, Volketswil)

Fazit Aufgrund der genannten Beispiele ist wohl klar geworden, wie diskutabel das Vorhaben des von Francesco Micieli als »künstlerisches Laboratorium« bezeichneten Projekts ist.⁹⁴ Es ging dem Forschungsteam dabei nicht um die Rekonstruktion von etwas, was Schoeck hätte schreiben können, wenn man ihn denn nur gelassen hätte, sondern darum, durch eine Neuinterpretation eine heute spielbare Eichendorffoper zu erhalten, die auf zeitbedingte Anleihen an NS-nahes Gedankengut und Vokabular verzichtet, ob dieses nun von Burte oder aber auch von Schoeck stammt. Viele Eingriffe orientieren sich dabei an im Verlauf der Werkgenese von Schoeck geäußerten Intentionen. Das machte gleichzeitig auch eine schmerzlich-kritische Befragung des wohl nur vermeintlich Unpolitischen notwendig: das Aufdecken einer ambivalenten Haltung am Rande der Anbiederung.

Gerade durch die Arbeit am Text und durch die gegenseitige Spiegelung der beiden Fassungen wurde deutlich, wie niedrig Schoecks Toleranzschwelle erscheint: Zu Blut und Boden hielt er zwar Distanz, auch zu übermäßiger Rache. Sonst zeigte er sich aber sprachlich wie ideologisch erstaunlich unsensibel. Sein Werk verrät vielmehr eine tiefe Autoritätsgläubigkeit, ein übertriebenes Ehrgefühl und ein schon damals veraltetes Geschlechterverhältnis. Im Übrigen war Schoeck wohl ein ängstlicher Opportunist, der sich gern hinter der Neutralität versteckte.⁹⁵

⁹⁴ Micieli an den Autor, 22. April 2014.

⁹⁵ Sein oft zitiertes Votum »Als Schweizer bin ich neutral«, das auch den Titel dieses Symposiums bestimmte, entspringt einer Diskussion nach der Verleihung des Erwin-von-Steinbach-Preises und der heftigen Kritik in einem Teil der Schweizer Presse darauf. Corrodi berichtet dazu: »Am Abend vorher hatten die Freunde Schoeck in der Bündnerstube den böartigen Angriff des ›Volksrechts‹ gezeigt und noch hatte sich seine Erregung darüber nicht gelegt, – er fand ihn ›unflätig‹. ›Wie können mir diese Leute einen Emigranten vorhalten? Was gehen mich Toscanini und seine Händel an?! Als Schweizer bin ich neutral, und wenn mir die Franzosen einen Preis zuerkennen wollten, nähme ich ihn ebenso gerne an, wie wenn er von deutscher Seite kommt. Ihn abzulehnen, hatte ich nicht den

Der Versuch, die problematischen Seiten des Werks zu beheben und ihm dadurch erneut auf die Bühne zu verhelfen, impliziert gleichsam eine moralisch-ethische Frage: Handelt es sich um eine Form des Verdrängens oder Weißwaschens?

Das hier vorgestellte künstlerische Verfahren an sich ist bereits nicht unproblematisch und betritt methodisches Neuland, wurzelt es doch im Dilemma, dass die historisch-philologische Methode Textüberarbeitungen eigentlich ablehnt, diese hier aber die wohl einzig lohnende Möglichkeit für eine erneute Aufführung darstellen. Gleichzeitig wäre eine ›Entnazifizierung‹ ohne Rechenschaftsbericht dabei in vielerlei Hinsicht höchst bedenklich, nicht zuletzt, weil der Komponist ja selber am Libretto beteiligt war und dieses mit verantwortete. Seine Vorbehalte gegenüber Burte sind uns wegen seiner Schreibfaulheit zumeist nur aus dritter Hand überliefert und die Arbeit am Text wie an der Musik relativieren diese insofern, als er von den Versen, die wir heute zumindest diskutabel finden, weit weniger gestrichen als gutgeheißen oder gar selber ergänzt hat. Um die Oper wieder spielbar zu machen, waren unserer Meinung nach neben vielen Retuschen eben auch radikale Brüche notwendig.

Neben dem inhaltlichen war unser Anliegen insbesondere ein qualitatives. Hinter der Musik blieb das Libretto von Burte im Urteil von Zeitgenossen ebenso wie in unseren Augen weit zurück, ein Missstand, der ebenfalls nicht zur weiteren Verbreitung der Oper beigetragen hat. Stereotype Charaktere und fragwürdige literarische Qualität: das sind Merkmale, die vielen Opernlibretti inhärent sind. Reizwörter, die aus heutiger Sicht politisch korrekt als Tabu gelten, hatten in der Periode der Werkentstehung eine andere Bedeutung, waren teils auch Ausdruck eines Kontinuums über die zeitlichen Grenzen der Diktatur hinweg. Wenn all dies sich aber in solchem Maß ballt, fühlt man sich berechtigt, dies aufzuzeigen und Wege zu suchen, die heute überzeugen können. Es geht nicht darum, es besser machen zu wollen als die Autoren, sondern im Rückgriff auf den Urheber des Stoffes, Eichendorff, Lösungen vorzuschlagen, die aus dem Dilemma herausführen, auch wenn dabei vielleicht ein neues Werk entsteht.

Aus unserer Sicht ist dies geglückt; so schrieb Mario Venzago: »Schoeck hat nun seine Eichendorff-Oper. Und zum ersten Mal sind Libretto und Musik auf einer Höhe. Einer schwindelerregenden.«⁹⁶ Ob diese Fassung in der Praxis ihre Berechtigung findet und auf der Bühne funktioniert, muss sich dagegen in entsprechenden Produktionen noch weisen. Immerhin: beim Workshop-Konzert in Brunnen 2016 zeigten sich die

mindesten Grund, abgesehen davon, dass es einen schlimmen Affront bedeutet und meiner Musik schweren Schaden zugefügt haben würde. Wer würde in Deutschland noch etwas von mir aufführen, wenn ich eine mir zugedachte Ehrung auf eine solche beleidigende Weise zurückweisen würde? Und wer in der Schweiz würde mir den Schaden vergüten?« Corrodi: Erinnerungen, S. 701a–b (4. Mai 1937); auch für diesen Hinweis sei Simeon Thompson gedankt.

96 Venzago an den Autor, 2. Juni 2015.

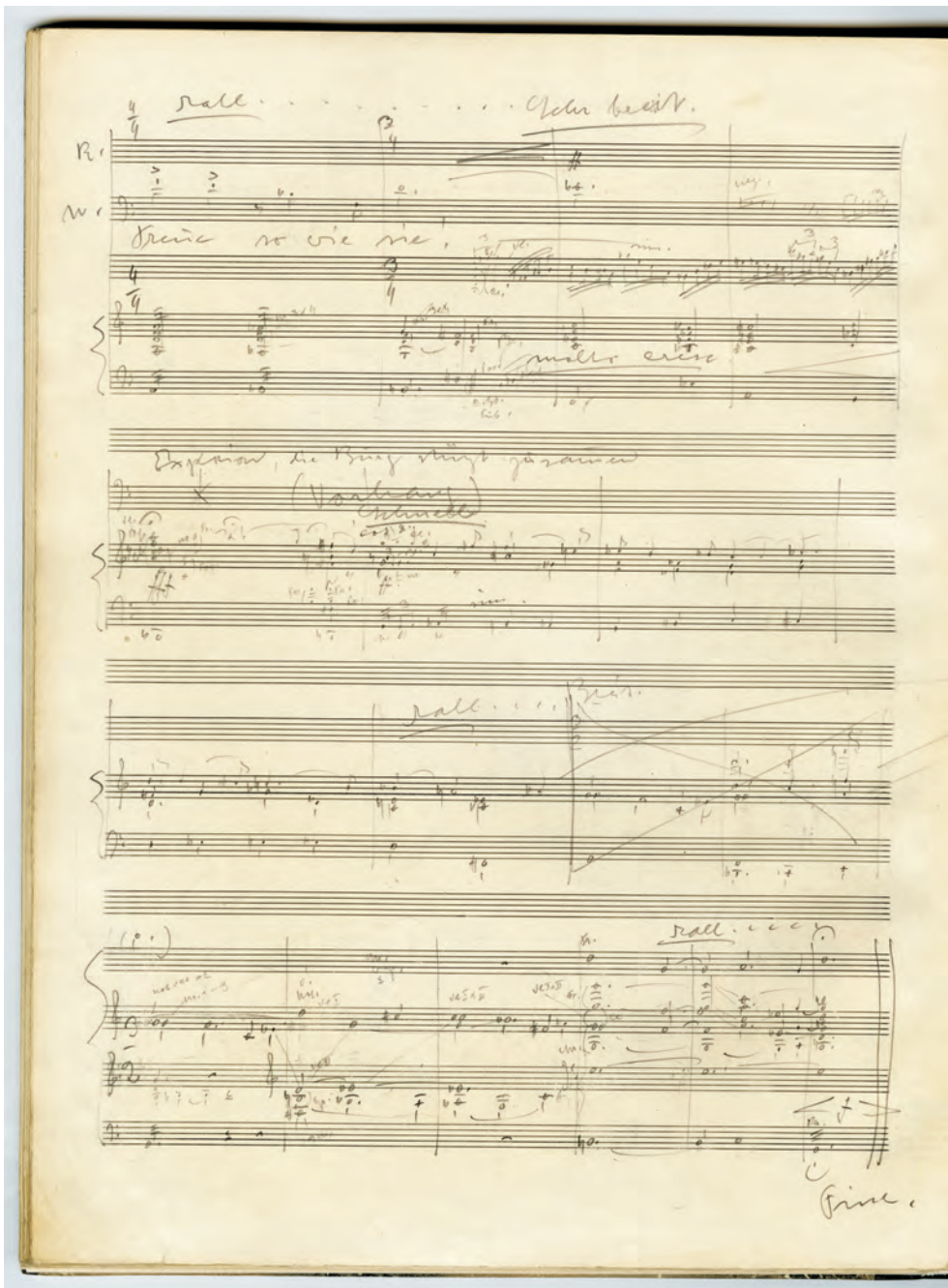


ABBILDUNG 6 Particell-Skizze von Othmar Schoeck mit mehreren Varianten für den Schluss (Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur, Depot der Rychenberg-Stiftung)

Sängerin Marion Ammann und die Sänger Andries Cloete und Robin Adams sehr angetan. In ihrer Wahrnehmung wurden die Gedanken länger und dankbarer für die jeweilige Rolle, Text und Musik begannen zu fließen, statt zu klemmen; durch die nun mit Überzeugung und ohne innere Abscheu gesungenen Texte färbte sich die Stimme neu, veränderte sich die Haltung. Die abstossende Aggressivität fehle, das Ganze sei noch sangbarer geworden, die Musik blühe auf und wirke nun wunderbar zwingend.

Inhalt

Vorwort 8

OPER IN BRAUNER ZEIT – DIE SITUATION 1943

Nils Grosch Populäres Musiktheater im ›Dritten Reich‹.
Zum Problem der politischen Deutung musikalischen Stils
und einer stilistischen Deutung von Verfolgung 13

Michael Baumgartner Die Staatsoper Unter den Linden unter
nationalsozialistischer Herrschaft. Repertoireopern,
Opernpremierer und Selbstzensur 23

Christian Mächler Szenen (k)einer Ehe. *Das Schloss Dürande*
am Zürcher Opernhaus und das ›Dritte Reich‹ 51

Erik Levi Resisting Nazism – Hartmann, Blacher and von Einem 78

Roman Brotbeck Zwischen Opportunismus, Bewunderung
und Kritik. Die französischen und schweizerischen
Berichte zum Mozart-Fest 1941 in Wien 96

»BOCKMIST«? – SCHOECKS »DAS SCHLOSS DÜRANDE«

Simeon Thompson Hermann Burte als ›Nazi-Dichter‹.
Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von *Das Schloss Dürande* 117

Beat Föllmi »Othmar Schoeck wird aufgenordet«.
Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen
Regime und die Reaktionen in der Schweiz 130

Leo Dick Gegen eine Logik des Fortschreitens. Das ›total
Präsentische‹ in Schoecks Opern als Modell für eine
zeitgemäße Musiktheaterkonzeption 146

Thomas Gartmann »Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten
Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten
Opern der neueren Musik.« Versuch einer Rückdichtung 158

Thomas Gartmann im Gespräch mit Mario Venzago und Francesco Micieli
Zurück zu Eichendorff! Eine poetische Rückdichtung 197

REZEPTION IM WANDEL

Ralf Klausnitzer »Deutscher aller deutschen Dichter«?
Joseph Eichendorff in der NS-Zeit 219

Angela Dedié Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß.
Hintergründe der Uraufführung in der Auseinandersetzung mit der
romantischen Novelle Jud Süß und dem gleichnamigen
nationalsozialistischen Propagandafilm 254

Robert Vilain Hofmannsthal und das ›Dritte Reich‹.
Rezeption und fiktive Historie 267

Chris Walton Farbe bekennen. Schweizer Künstler
und der Apartheid-Staat 286

Chris Walton/Ralf Klausnitzer/Ulrike Thiele/Erik Levi/Mario Venzago
Verdammen, vergeben, verdrängen, verfremden? Ein Gespräch
über den Umgang mit Werken der NS-Zeit 312

Namen-, Werk- und Ortsregister 327

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 341

»ALS SCHWEIZER BIN ICH NEUTRAL«
Othmar Schoecks Oper Das Schloss Dürande
und ihr Umfeld • Herausgegeben von Thomas
Gartmann mit Simeon Thompson unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 10



Dieses Buch ist im April 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der Seria und der SeriaSans, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier Caribic cherry wurde von Igepa in Hamburg geliefert. Rives Tradition, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-90-1